FRITZ BURGER

Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme

LOLA MAYER
Bookseller
84, Lanhill Rd., LONDON, W.9
Phone: CUNningham 2117

Fritz Burger: Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme

Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme

in der Kunst der Vergangenheit

von Fritz Burger

Mit 65 Abbildungen

Delphin-Verlag München

By

Copyright 1918 by Delphin-Verlag Dr. Richard Landauer, München

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
SANTA BARBARA

Inhalt

Seite

Einleitung 9
Die historischen Grundlagen 20
Die Kunst der „Primitiven“ 24
Die Orientalen 32
Die Chinesen 32
Die Japaner 34
Die Inder 38
Die Ägypter 41
Die Griechen 48
Von der Renaissance zur Gegenwart 53
Verzeichnis der Abbildungen 89
Bildertafeln . . . . . nach 89

Ostern 1916 — sechs Wochen bevor Fritz Burger fiel — schrieb er aus Nordfrankreich: „Das furchtbarste Kriegsgetümmel spielt sich vor dem Horizont meiner Fenster ab, und ich selber bin völlig einsam, allein mit meinen Gedanken und schreibe die Grundlage für ein Buch, das mehr bedeuten soll, als alles was ich bisher arbeitete und das nicht dem physischen, sondern dem in ihm sich auflösenden metaphysischen Krieg dienen soll. Eine neue Zukunft für Deutschland, für die Welt erscheint vor meinen Augen und ich begreife mich selbst in meinem Innern wie eine ewige Legende. . . Es gibt eine Seelenvereinigung mit den Toten, sei's daß sie ihr Werk nicht haben vollenden können, sei's daß ein hoher, abgeschiedener Geist in ganzer Lichtfülle in uns niedersteigt und unsere eigene Unfertigkeit zu einer höheren Vollkommenheit durch eine Art metaphysischer Erlösung treibt. Das ist es, was mir in den letzten Wochen so stark zum Bewußtsein kam. Wie oft sind Michelangelo, Tintoretto, Greco oder Goya in ihrer Lichtfülle durch ihre Werke in meine Seele gestiegen, aber doch war es vielleicht nur eine feine, zarte Schwingung, die sie die fernen, fernen in mir zeugten. Jetzt aber immer stärker . . . und warum sprechen auf einmal die fernen Toten Asiens eine so vernehmliche Sprache in mir, als wäre es meine eigene oder als hätte ich sie schon einmal gesprochen?“

Die Grundlage für dieses unvollendete Buch, die erste Niederschrift, liegt hier vor. Änderungen wurden möglichst vermieden, denn gerade aus der ersten Formung dieser Gedanken leuchtet die Persönlichkeit: der Gelehrte, der mit dem Künstler in sich rang. Deshalb fließt der geistige Inhalt in zwei Strömen: der eine will auf dem kürzesten Wege sein Ziel erreichen, den Inhalt auf eine aphoristische Form bringen, dem klaren geistigen Charakter des Individuellen entsprechend, der andere quillt über von schöpferischer Phantasie, die an Klang und Formen sich freut.

Doch alle Gedanken wurzeln in einem. Sie sind gelebt und bleiben Leben, obschon die Form des individuellen Lebens durch den Tod gestaltet und geschlossen wurde.

München, März 1918 Clara Burger

Einleitung

„Man soll die Worte so sprechen, als sei der Himmel geöffnet ihnen, und als wäre es nicht so, dass du das Wort in deinem Munde nimmst, sondern als gingest du in das Wort ein."

Aus den Geschichten des Rabbi Nachman

Der Geist der Toten lebt in der Gestalt ihrer Werke, und seinem Wirken verdanken wir unsere Gestalt als geistige Wesen. Der Strom, der sie trug vor Jahrhunderten und Jahrtausenden, strömt weiter durch uns hindurch, neuen Geschlechtern und Welten entgegen. Aus Wundern wurde er geweckt, glitzernder Schaum, drängend in durstige Fernen, quellend elastische Adern im Körper schwindelnder Weiten, majestätisch sammelnde Kraft im kreisenden Lauf, heiliges Schweigen im lautlosen Zuge des Weltennebels, heißer Wirbel im Atem des Lebens der Dinge, leuchtende Ruhe in den Geheimnissen des Glaubens und doch ein Strom. Aus der Lichtfülle der Vergangenheit wellt er heran, als fordernde Mahnung, als Prophetie und Offenbarung, und im Sturmgeläute unser Taten reißt er uns die Schlünde verborgener Wirklichkeit auf, zeigt uns die Grenze und das Grab unseres schaffenden Geistes und belohnt uns Sinkende und Verzweiflende, verschwindend im abgründigen Dämmerlicht der Zukunft, mit einem echozarten Klang unserer weiter wandelnden Seele aus dem schweigenden Meer ihrer Geheimnisse. Mit der Verdammnis unserer Zeitlichkeit wird uns das Erlebnis unserer Ewigkeit.

Der Geist der Geschichte hat unser Auge begehrlich gemacht nach den Herrlichkeiten des Weltgeistes, der in ihrer Gestalt sich uns bisher offenbarte. Was die jüdische Kabbala durch die mystische Kraft

des Überschwangs der Seele zu beschwören lehrte, glaubte die Moderne durch die feine Instrumentierung des forschenden Geistes zu bezwingen. Unsere unvollendeten Werke schienen die Kraft jener „abgeschiedenen Geister", wenn nicht zur Vollendung, so doch zu ihrer Läuterung, Nahrung oder Stütze zu erheischen, um uns zu gesegneten Nachgeborenen und zu verehrten Vätern zu machen. Aber die große Sintflut der Gegenwart beginnt auch diesen eitlen Wahn der Wissenschaft zu vernichten, jene dreisten Torhüter beiseite zu stoßen, die die großen Wunder des Lebens unter dem Schutthaufen des äußerlichen Wissens verbargen oder in die abgezirkelten Gänge der Theorien verstauten. Diese Konstruktionen des Lebens sind uns heute zumeist nur noch matte Lichter, die weder in die Mannigfaltigkeit der bunten Hallen des Daseins leuchten noch den Glanz welterhöhender Weiten zu gewinnen wissen, anstatt uns aus der dunklen Torflur unseres erstarrenden Wissens zum Ungeheuerlichen des Lebensganzen emporzuleiten.

Wie viele Not haben sie uns geschaffen, diese Gesetzestürme, die die Gründe unserer Seele belasteten, bis Kräfte, die aus den Rätseltiefen des Lebens aufrauschten, ihre gesprengten Stücke auf jenes riesige Totenfeld warfen, auf dem die Gesetzes- und Wertsysteme, zum Trümmerhaufen eitlen Strebens geworden, in die Unermeßlichkeit freier, schöpferischer Naturgewalten sich verlieren. Die menschlichen Siege rationeller Naturforschung hat das Schicksal mit einem Fluche gekrönt. Die rationalistischen Systeme sind auch auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften zur Herrschaft gelangt und haben die Seele in Wunden und Banden geschlagen. Die Systeme weltfremder Geistesgrößen haben die Pracht des Lebens verdeckt und die Massen des Volkes unter die Hypnose des gelehrten Wissens gebracht. Die objektiv reale Kausalität der Daseinsstruktur mochte noch so winzige Gültigkeit für des Lebens Ganzheit haben, als wohl-

begrenzte Vernunfterkenntnis wurde sie zum bequemen, allgültigen Schlüssel der Welterkenntnis. Die Mechanisierung des Weltalls hatte die Zeit gelehrt, die Seele durch die schulmäßige Disziplinierung ihrer Funktionen auch in ihren Taten beherrschbar zu machen, dienstbar einer praktischen Interessengemeinschaft, die einen pagoden- und idolhaften, uniformen Begriff des Menschen und Menschlichen umschloß. Nach Analogie der Ordnung der physischen Welt wurden auch die seelischen Bewegungszusammenhänge auf einen mechanischen Prozeß zurückgeführt und im Schnittpunkt unsrer Verstandesgesetzlichkeit Wesen und Grenze des Weltbildes festgelegt.

Neue Zeiten sind gekommen. Die Stimmen mehren sich, die über Staat und Volk hinweg zu neuem Leben sich aufraffen, und im Reigen ihres Geistes formt die neue Welt der Seele ihr zukunftssicheres Bild.

Eine neue Weltliebe ringt nach Gestaltung in einem mutigen „Sichselbstloslassen in der Anschauung", die nicht durch die Seelenfaktoren eines vernünftigen Systems, sondern über sie denken und gestalten will. Dieser neue Geist will ans Tageslicht zerren, zum Leben erwecken, sich zu eigen machen, was der tote, berechnende Verstand ihm verdeckt hat, und die Erkenntnistheorie zur Lebenstheorie erheben und erweitern. Man traut nicht mehr dem kritischen Blicke und seinem Hang nach nur rechenhafter Wahrheit. Frei von dem Zweifel des Skeptikers wie von der beschränkenden Kälte der bloßen Theorie und sentimentaler, unfruchtbarer Kontemplation sucht man mit den geistigen Wurzeln die befruchtenden Grundtiefen des ganzen Lebens zu berühren.

Unsere Vorstellung vom Leben saugt durstig die neu sich bietenden Inhalte auf, wird weiter, mannigfaltiger, wunderreicher, umfaßt die olympischen Wonnen, wie die letzten Schauer und die dunkelsten Ängste als gleichberechtigte Kinder des Lebens, umlichtet die Geheimnisse alles Lebendigen, verläßt die Philisterwohnung des Bloß-

Menschlichen, um sich selber der Umwelt zu vermählen. Es wachsen die Fundamente eines neuen Reiches des Lebens empor, indem das Niedere des Höheren, wie das Höhere des Niederen bedarf, indem brünstige Liebe und heiliger Haß, die beglückenden Weiten der Himmelswelten und die bange Engigkeit ihre scharfen Grenzlinien verlieren und vor dem übervollen Blicke, befreit von den Ketten eines nur schematisierenden Verstandes, über Geschlechter und Sterne hinweg die Welt als innerlich geschaute Ganzheit erscheint.

Tier und Mensch, Mensch und Gott sind hier keine grundsätzlich verschiedenen dinglichen Wesen mehr. Wie das dingliche Sein sich in die Fülle des Werdens auflöst, in eine unendlich mannigfaltige, fliehende Gesamtwirklichkeit, so verlieren diese die Feindschaft eines ausschließlichen Gegensatzes, wenn auch ohne Verzicht auf ihre individuelle oder gattungsmäßige Gegensätzlichkeit. Das Wesen der Dinge, der organischen wie anorganischen, erschöpft sich nicht an der Grenze und der Ordnung ihrer bloßen individuellen oder gattungsmäßigen Kennzeichen. Ihr Wesen umfaßt zugleich jene das Einzelne verdunkelnde Weltfülle, die der Vereinzelung zwar immer entgegensteht, aber eben durch diese Weltverbundenheit erst seine „dämmernde Totalansicht", durchlichtet von der Größe und dem Geheimnis der Kosmogonie, uns schenkt.

Diese neue Weltliebe will daher keine supranaturalistische Spekulation sein, die von der Wirklichkeit zu einem Wunderlande der Phantasie führt, sie will im Gegenteil in grenzenloser Liebe sich ihrer Mannigfaltigkeit und Ganzheit seelischen Lebens im restlosen Erfassen hingeben, in dem sie nicht das bloß Tatsächliche der Dinge und der Welt, sondern ihre irreale Wesenhaftigkeit zu ergründen und erleben trachtet. Die humanistische Lebensauffassung wie der Anthropologismus im Denken hat in dieser Weltanschauung nicht mehr die bestimmende Vorherrschaft. Wie sie in den Denkgesetzen

nicht mehr bloße Funktionsgesetze unseres menschlichen Denkens, sondern ideale Wesensgesetze sieht, die ganz unabhängig vom spezifischen Sein und Wesen der Gattung Mensch sind, so leugnet sie auch die natürliche Einheit des Menschen, indem sie in dem homo naturalis nur das blasse Geschöpf einer theoretischen Gedankenkonstruktion erkennt und auch ihn in jene Welt- und Gottverbundenheit verweist, die ihm im naturhaften Wirken erst Ziel, Inhalt und Größe geben.

Hier tauchen die Grundlehren orientalischer Weltanschauung auf. Ein Zaddik sagte: „Die Menschen meinen, sie beten vor Gott, aber es ist nicht so, denn das Gebet selbst ist die Gottheit." Wichtiger als das, was menschlich am Menschen ist, erscheint jetzt das, was seine allgemeine seelische Naturhaftigkeit ausmacht, was im System seines seelischen Organismus über das greifbar Tatsächliche hinaus als Weltfülle beschlossen liegt, als wunderbare Blüte urewigen Wachstums, als heimliche Gewalt, die aus einem Meer des Lebens emporsteigt, letzte Elemente, vom Schrankenlosen umfangen, die Wurzelreste eines unerfüllt gebliebenen Lebenswillens, die Trümmer verschwiegener Lebenstiefen und die neuen Strahlen künftiger Offenbarung. Auf diese Weise wird Menschenerforschung Erforschung durchseelter Natur und diese Naturforschung wird wieder Gottesforschung wie vor vielen hundert und tausend Jahren.

Im großen Rhythmus der geschichtlichen Entwicklung erscheint aufs neue das ewige Problem, jenes Suchen und Haben, das die altjüdische Geheimlehre so wunderbar verklärt hat. Wir pochen am Geistesreich des Orients: „In Zweiheit ist durch die erschaffene Welt und ihre Tat der Gott zerfallen: in das Gotteswesen, Elohut, das den Kreaturen entrückt ist, und die Gottesglorie, Schechina, die in den Dingen wohnt, wandernd, irrend, verstreut. Erst die Erlösung wird beide in die Ewigkeit vereinen. Aber es ist der Besitz des Menschen-

geistes, durch seinen Dienst die Schechina ihrem Quell nähern, in ihn eintreten lassen zu können. Und in diesem Augenblick der Heimkehr, ehe sie wieder niedersteigen muß in das Sein der Dinge, verstummen die Wirbel, die durch das Leben der Gestirne sausen, erlöschen die Fackeln der großen Verheerung, entsinkt die Geißel der Hand des Geschickes, hält die Weltenpein inne und lauscht: die Gnade der Gnaden ist erschienen, der Segen träuft nieder auf die Unendlichkeit. Bis die Macht der Verstrickung die Gottesglorie herabzuzerren beginnt und alles wird wie zuvor."

An den Horizonten unserer europäischen Geisteswelt erscheint die Gestalt einer neuen Kulturreligion, wartend des Messias, der ihr Gestalt verleiht und sie dem Leben vermählt. Die alte Kabbala wird in jungen Propheten lebendig: „Denn er hört die Stimme des Werdens in den Schluchten brausen und fühlt das Keimen der Ewigkeit auf dem Acker der Zeit, wie wenn es in seinem Blute geschähe, und so kann er es nimmer anders denken, als dies und dies sei der erwählte Augenblick. Und immer heißer zwingt ihn sein Wähnen, weil immer noch gebieterischer die Stimmen reden und noch heischender das Keimen schwillt."

Was wir heutige, solange Irrfahrer der Ewigkeit, erleben, kehrt in Jahrtausenden nur einmal wieder, keine Renaissance, sondern Gericht und Auferstehung zugleich, die uns Menschen aus unserer Einsamkeit unseres im Menschlichen begrabenen Geistes hebt und uns wieder zu „Stätten wandernder Seelen" macht. Wir stehen in den Ereignissen und die Stimme des Gewissens wägt und frägt: wandeln wir noch in den Bahnen des Gerichts oder führt uns schon das erlösende Licht der Auferstehung?

Das religiöse Problem beginnt vom kirchlichen Dogmenstreit abzurücken und zum Problem einer neuen Wertungsgrundlage sich zu wandeln, in der die Welt und das Leben als Ganzheit nicht nur

Asyl, sondern angestammtes Hausrecht erhalten. Der religiöse Gedanke pendelt nicht mehr zwischen Wirklichkeitserkenntnis oder Wirklichkeitsmeinung und den Glaubenstatsachen hin und her wie ein Schiff in den wirbelnden Winden des Sturmes. Denn die Wirklichkeit der Seele tritt wieder in ihr Recht, seitdem uns so stark und nachhaltig Wechselwirkung und Kampf unseres sich disziplinierenden persönlichen Geistes, die Welt der praktischen Intelligenz mit einem in tiefsten Regionen versenkten Ich zum Bewußtsein kommt, das bald als Trieb animalischer Kräfte gegen unsern Willen Macht und Recht verlangt, bald als Erinnerung von seltsamer Weite und traumhaften Inhalten in kaum erkannte Vergangenheiten uns zurückverweist, bald als über- oder unterbewußte Geisteskraft die Grenzen unserer Körperhaftigkeit verläßt und das seltsame Glück eines gleichartigen Ich-Zustandes in einem andern Wesen zu erleben gewährt. Wille und Gedanke erscheinen in einer unkontrollierbaren Wechselwirkung, nicht nur mit Vergangenheit und Gegenwart, so daß die Wissenschaft sich genötigt sieht, trotz ihres begreiflichen „Ekelgefühls gegen die Sphäre, in die historisch diese Probleme nun einmal heute eingebettet liegen, aus Geisterduft, Mantik und Zauberei" vielfach die Fäden zu einer neuen Orientierung ihres Geistes zu gewinnen.

Der Titanensturz des naturwissenschaftlichen Geistes ist rasch erfolgt und an Stelle der Einordnung des menschlichen Organismus in Grundlehren eines Weltenmechanismus wird die Wissenschaft gezwungen, in außermenschlichen Organismen und Lebewesen seelische Faktoren in Frage zu ziehen, „deren Wirksamkeit uns nur durch den Vergleich mit psychogenen Vorgängen, mit menschlichen Trieb- und Willenshandlungen verständlich wird". Das Transzendente, Göttliche beginnt für die Gegenwart aus der Wirklichkeit sich zu entschleiern, nicht um sich von ihr zu befreien, sondern um sie zu

heiligen. Das schauende Bewußtsein vom Wirken der Seele ist nicht mehr auf die zweifelhaften Früchte leerer Phantastik oder spintisierender Illusionen krankhafter Nerven- und Gemütszustände angewiesen, sondern hat durch seine natürlichen Organe die wunderreiche Wirklichkeit seelischen Daseins und ihre Verbindung mit einer inneren Weltganzheit zu erfassen und erleben begonnen. So kekrt das religiöse Gefühl zurück zu jenen uranfänglichen Sinnes- und Gemütszuständen, da (noch nicht vergegenständlicht durch bestimmte zur „Kirche" gewordene Glaubensinhalte und nicht erstarrt in den Symbolen sich so leicht veräußerlichender Glaubensformen) aus den irrationalen Wirklichkeitsbeständen die Überzeugung seines geistigen Daseins wächst, das unendlich viel größeren Weltenzusammenhängen verbunden ist, als die bloß materialen und menschlichen Wirklichkeitssphären bisher erkennen lassen. Aus dieser Überzeugtheit beginnt auch die wissenschaftliche Tätigkeit einen Glaubensakt tiefer zu erleuchten, der mitarbeitet an den Fundamenten einer neuen Kulturreligion, nur als Priesterin, nicht als Trägerin der Idee eines neuen religiösen Welterlebnisses, das nicht nur die rationale Erkenntnis und ihre Wertkategorien, sondern auch die Sphäre des rein Moralischen weit hinter sich läßt und doch in ein ganz positives Verhältnis zu unserem Leben tritt, mitten hinein, steigernd, beglückend. Mit jeder Tat, lehrt die altjüdische Kabbala, kann der Mensch an der Gestalt der Gottesglorie arbeiten, daß sie aus dem Verborgenen trete. Denn „überall sind die Funken eingetan, sie hängen in den Dingen wie in versiegelten Brunnen, sie ducken sich in den Wesen wie in zugemauerten Höhlen, sie atmen Bangigkeit aus und Dunkel ein, sie warten. Und die im Raume wohnen, schwirren wie lichtvolle Falter um die Bewegung der Welt umher, schauend, in welche sie einkehren könnten, durch sie gelöst zu werden. Alle harren sie der Freiheit".

Nicht im Wissen und nicht im bloßen Glauben, sondern in der erkannten und überzeugten Gewißheit jenes seelischen drängenden Besitztums in uns wird uns das Bewußtsein vom Göttlichen jenseits aller personellen oder pantheistischen Gottesvorstellung zu teil. Wir stehen „Gott" nicht mehr gegenüber als „Gott und Mensch" oder „Welt und Gott"; und Gott erfüllt sich in uns nicht kraft unserer Menschlichkeit oder Göttlichkeit, sondern kraft unserer Lebendigkeit im lebendigen Werden, als ein ewig werdender Gott. Also ist unser Leben ein Hin zu Gott, jede (über das bloße Tatsächliche und Materiale der Leistung zu eigener und fremder innerer Befruchtung hinausdrängende) Arbeit: Gebet. Wenn es wahr ist, was aus der Welt, die uns Christus gebar, herüberklingt und was so ergreifend tief Dostojewsky uns gestaltet hat, daß in jedem Menschen ein Strahl der Gottesglorie wohnt, die der Erlösung harrt, so kann auch jeder in jeder ihm zugewiesenen Sphäre des Seins diese und sich erlösen. Denn alles Schaffen ist auch ein Geschaffenwerden. „Das Göttliche bewegt und bewältigt uns."

Darin liegt auch für uns der neue Wert der historischen Arbeit, die in diesen Zeiten eines übermächtigen Gegenwartswillens fast eine Art Rechtfertigung, eine innere Stärkung braucht. Denn hier bestätigen wir jene Kraft, die die abgeschiedenen Geister und ihre Geisteswelten in unsere Wohnstätte niederzwingt und ihre verklungene und vergessene Sprache zum Leben erweckt, um frühere Gestaltungen jenes seelischen Weltganzen, einer höheren Liebesgemeinschaft alles Lebendigen zu schauen, vor dessen Schöpfung wir selber stehen. Über dem Sammeln des Tatsächlichen, über dem kritischen Blick eingebildeter richterlicher Weisheit steht heute das Bedürfnis, die künstlerischen Systeme als Lebenssysteme zu erforschen, nicht um sie von der höheren Warte des Kundigen zu schulmeistern mit den Mitteln des uns geläufigen Systems der Weltgliederung oder Eini-

gung; auch nicht um den dürftigen Wurzelresten unseres Geistes bloß nachzuspüren, sondern um den Reichtum jener Möglichkeiten kennen zu lernen, durch die die formende Hand des Geistes ein überpersönliches Bild vom Wesen des Weltabsoluten sich zu machen vermag. Hier wird die Hand des Künstlers zur hilfreichen Kraft, die die irrenden Lebensstrahlen in einem lichten Kristall sich sammeln läßt, hinausleuchtend in die dunklen, schweigenden Gründe und doch auch von innen her in wundersamen Lichtmetamorphosen durchglüht als Körper gewordenes Gesetz, als „formgewordener Wille übermenschlicher Wirklichkeit". Wir wollen im Kunstwerk diese Kabbala des Gebens sich vollziehen sehen: wie Welten aneinander sich binden, die Geheimnisse mit der oberflächlichen Wirklichkeit um die Herrschaft ringen, wie sie sich ausschütten in durstige Ferne, die Seele des Kosmos in sich hineintrinken und uns die Unendlichkeit schenken. Hierin liegt für uns der Wert der Geschichte. Indem wir uns ihr hingeben, vollendet sich selbst in uns die Wanderung der Seele in dieser Rückwanderung nach ihren früheren weltumfassenden Gestaltungen und in diesem Vorwärtsgehen mit dem Drängen und Fragen einer starken Gegenwart. Mag unsere hierbei aufgewandte Energie auch noch so winzig sein, sie hat das erlösende und bestärkende Glücksbewußtsein, in sich selbst mitgewirkt zu haben am großen Gange der Geistesgeschichte: „Das Gefäß schüttet sich in Fülle aus, aber der Becher setzt seiner Gabe die Grenze."

Wir Europäer haben dabei alle Ursache, besonders bescheiden zu sein, und dürfen nicht mehr in unserer christlichen Weltanschauungsweise den krönenden Pol, nicht einmal der Gegenwart, erkennen, seitdem wir haben erfahren müssen, daß längst „vergangene" Religionen weiterleben, wie die altindische, die in neuverjüngter Gestalt in Nordamerika wieder Wurzel faßt, oder wie die jüdische auf unserem Boden, in unserer Mitte so wundersame und kraftvolle Blüten treibt.

Die bestimmten Kulturmittelpunkte und Interessensphären der tiefer dringenden Forschung sind im letzten Menschenalter langsam vom Westen nach dem Osten gewandert: von Rom nach Griechenland, von Griechenland nach Kreta und Kleinasien, dann zu den Juden und Chetitern, und nun fängt Indien an, wirkliches Neu- und Wunderland für die kunsthistorische Forschung wie allgemein für die Geisteswissenschaft zu werden. Der Pendel der Weltgeschichte schwingt, begleitet vom ehernen Tritt des Weltkrieges, zurück. Mit der Weite des Blickes verändert sich auch System und Wertung der geschichtlichen Zusammenhänge. Deshalb tut überall Einkehr not, wissenschaftlich und seelisch. Dies Buch gibt Rechenschaft über eine solche Einkehr, von einem geschrieben, der die ihm gewiesene Sphäre der geistigen Arbeit noch einmal im ganzen zu überblicken sich sehnt angesichts der Möglichkeit, für immer von ihr scheiden zu müssen, und angesichts der Unmöglichkeit, nach vorhergewohnter Weise unter der Sonne des Friedens geistig weiter zu leben und zu lehren. Diese „Confessiones" müssen die Nachsicht des Fachwissens hinsichtlich der Ausdehnung des Stoffes von vornherein erbitten, sie wollen aus dem Bedürfnis heraus verstanden werden, den Bund mit der Unendlichkeit vom Tale wissenschaftlicher Erkenntnis aus unter dem Gewitter der Zeit zu schließen, um uns so ihrem Geist besser zu verschwistern, die Einzeldinge der Welt besser als eines zu sehen und die Seele zu ihren Wurzeln zu erheben, wenn wir auch wie Rabbi Nachman heute nicht wissen: „Gehen wir zum Berge oder kommt der Berg zu uns?"

Die historischen Grundlagen

Die Kunstanschauungen der Vergangenheit sind für die Kunst des 19.—20. Jahrhunderts wichtiger wie für alle übrigen künstlerischen Epochen, die Renaissance in Italien nicht ausgenommen. Denn der Kampf um das künstlerische und kulturelle Erbe gibt dem Verlauf der Kunstgeschichte der modernen Zeit ihr charakteristisches Gesicht. Der Kampf geht durchaus nicht auf die Verwerfung des Erbes, er gilt seinem Wesen und seinem Werte.

Die Gegenwart hat sich daran gewöhnt, ihre innere Bedeutung durch die Vergangenheit zu legitimieren und die Leidenschaft der Kämpfenden fühlt im rasenden Flusse der Begebenheiten doppelt das Bedürfnis, sich hinzutasten nach jenen ewig fernen Horizonten des Daseins, wo die schaffenden Ursachen die rückwärtige Grenze des Menschlichen, die Anfänge von Kunst und Leben zeigen und wo der Friede des Gewordenen dem Werdenden durch die Erkenntnis seiner Wahlverwandtschaft das Gefühl der Sicherheit gibt. Die inneren Gegensätze der überlieferten künstlerischen Erkenntnisse sind zu programmatischen Gegensätzen der verschiedenen Weltanschauungen geworden, die das Leben der Kunst auf seine elementare Art, ja auf seine Daseinsberechtigung und seine höhere Sendung im Dienste der Menschheit hin prüfen und der bunten Pracht des überlieferten Stoffes jene geistige Organik abzuringen sich mühen, die die Gegenwart sucht. Die Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist daher vielfach ein Kampf um das geistige Werk- oder Rüstzeug, durch das man sich das „Erbe“ als einen innerlichen Besitz zu eigen zu machen hoffte. Das darf besonders auf dem Gebiete der Kunst nicht äußerlich verstanden und das Leben, das in der Kunst Gestalt annimmt, nicht bloß als Domäne einer Schulästhetik angesehen werden. Die

Altägyptische Schattenfigur. (Aus Der blaue Reiter, Verlag Piper)

Kunstwerke sind Bekenntnisse eines Geistes, der sich und die Welt als ein Lebenssystem zu begreifen versucht und nur innerhalb der Gesetzlichkeit dieses Systems selbst auch vom Urteilenden bedacht und begriffen sein will. Wir müssen uns erst der Individualität der eigenen Kultureinheit gegenüber derjenigen anderer Epochen und Erdteile völlig bewußt werden, sie als weltgeschichtliche Tatsache erweisen, schon um die in unserer Zeit verschiedenartige Gestaltung dieses gleichartigen Kulturmaterials welt- und völkergeschichtlich begründen zu können. Deshalb gelten heute mehr denn je die Worte des Dichters:

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib' im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.

Die Frage ist somit doppelter Natur, die die moderne Zeit an die Vergangenheit richtet: Sie lautet: Was lehrt uns die Vergangenheit als organische Entwicklung, welche Lebensgesetze erkennen wir in

ihr — und was ist die Vergangenheit für uns? Wie weit beeinflussen diese Lebensgesetze das heutige künstlerische Schaffen? Die erste Frage hat die Realität dieser Organik zur Voraussetzung, die zweite gibt ihr einen problematischen Charakter in der Erkenntnis ihres subjektiven Wertes: Der Historiker wird im Sinne der zweiten Frage die Probleme behandeln müssen, denn er hat die Beziehungen der Moderne zu dem Vergangenen festzulegen, nicht das Gegebene der Gegenwart durch eine konstruierte „Vergangenheit" zu schulmeistern. Die historisch zeitliche Folge dieser Gestaltungsweisen hat dabei gegenüber der systematischen Anordnung dieser völkisch und national sich scheidenden künstlerischen Weltanschauungssysteme zurückzustehen. —

Die Kunstgeschichte pflegt bei ihren entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen von ihren Vorstellungen von der historischen Kunst auszugehen. Sie sucht die Produkte des menschlichen Geistes bereits in Sphären der „höheren" Kultur, in denen er sich selbst objektiviert und durch die Reflexion scheidet zwischen Denken und Sein. Sie macht den künstlerischen Qualitätsbegriff abhängig von dem Umfang der Vorstellungen der wiedergegebenen empirischen Welt und verlangt von der „hohen" Kunst Richtigkeit dieser ihrer Wiedergabe; umgekehrt spricht sie von „primitiver" Kunst dort, wo der Umfang dieser Vorstellungen relativ gering und die Fehlerhaftigkeit der Wiedergabe der gegebenen Welt die künstlerische „Mangelhaftigkeit" erweisen läßt. Auf diese Weise aber bindet man die künstlerische Vorstellung an die materielle und rationale Ordnung des Bekannten und Gegebenen, die, mag sie auch noch so primitiv und äußerlich sein, doch als „Kunst" höher bewertet wird wie jene Werke, die jenseits aller gegenständlichen Wirklichkeit oder Richtigkeit einen bestimmten geistigen oder religiösen Lebensinhalt **in einer dem Inhalt**

entsprechenden spezifischen Formeneinheit, sei's bewußt oder unbewußt, zum Ausdruck bringen. Das geläufige Aushilfsmittel der Unterscheidung künstlerischer und geistig-begrifflicher Logik nützt deshalb wenig, weil auch die künstlerische Logik ihrer verschiedenen Darstellungsgebiete, ihres künstlerisch zu gestaltenden Inhaltes wegen zwischen irrationaler und rationaler Struktur unterscheiden muß, soferne man eben das Formprinzip der künstlerischen Gestaltung nicht von einem akademischen Kunstbegriff oder einer kunstgeschichtlichen Ideologie, sondern von Formenbeziehungen abhängig macht, aus deren besonderer Gesetzlichkeit man die Grundlagen seines Urteils gewinnt. Man wird nur dann künstlerische Wirklichkeit in seinem Urteile treffen — wobei der Gegensatz oder die Beziehungen zur Wirklichkeit der Umwelt keine ausschlaggebende Rolle mehr spielen — wenn allein das Lebensgesetz des Kunstwerkes als formgewordener Inhalt einer geistigen Vorstellung erkannt wird. Nicht auf die Logik, sondern auf den Logos dieser Organik kommt es an, und hierin vermag ein primitives Kunstwerk oft mehr zu sagen als die hohe Kunst.

In der Kunst der Vergangenheit wird man daher, vom Standpunkt der modernen Kunst aus betrachtet, im „Stil" nicht eine bloß historisch zu bewertende Gestaltungsform, sondern gestalteten Inhalt mit den ihm entsprechenden anschaulichen Symbolen zu bezeichnen haben und wird die Geschichte der Lebenssysteme aufzeigen müssen, die in den „Stilen" sich verkörpern.

Die Kunst der „Primitiven“

Für die moderne Zeit haben daher jene Kunstwerke der „Primitiven“ eine ganz besondere Bedeutung. Die Zeiten sind vorbei, in denen sich der raffinierte Geist des Menschen moderner Zivilisation am kindlichen Stammeln rudimentärer Kunstweisen ästhetisch erbaute. Was die moderne Zeit in dieser Kunst der Vergangenheit sucht, ist die Einheit von Form und Inhalt: das formale System dient nur der Gestaltung der geistigen Ganzheit eines Gegenstandes und die symbolische Bedeutung der künstlerischen Struktur der Veranschaulichung eines weltdarstellenden und weltüberschauenden Lebenssystems in einer spezifisch künstlerischen Einheit. Die moderne Zeit, die ihr Schaffen und Denken auf die tiefsten Ursachen hin einer neuen kritischen Prüfung unterzieht, sucht hier jenes elementare Lebensgefühl, wo das Denken und Schaffen des Menschen noch einer religiösen Offenbarung gleicht, wo die Instinkte und Triebe feierlich emporsteigen aus der rätselhaften Stille und Tiefe des Menscheninnern und in der künstlerischen Gestaltung das Antlitz einer Natur erscheint, deren schreckhafte Vitalität der „primitive“ Mensch so leicht zur organisierenden Macht erhebt und deren dunklen Lebensgeist zur Magie der bösen Finsternis macht, in der sein eigener Geist aus Furcht und Zwang das moralische Prinzip einer ihm Halt gewährenden Urreligion und in ihr naiv sich selbst gestaltet (Text-Abb. S. 21).

Es ist die Vorstellung von dem allerfüllenden Leben der Gottheit, von den metaphysischen Lebenszusammenhängen, die sich in dieser Kunst durch die anschauliche Ordnung des Weltbildes offenbaren will. Soferne mag man gerade diese Kunst expressionistisch nennen, denn sie sucht nicht die Wirklichkeit, wie sie scheint, sondern so wie sie ist, als wirkende schöpferische und vernichtende Kraft,

als Geheimnis oder Verheißung, als ewigen Zustand oder ewiges Ereignis.

In der Gottheit „primitiver" Kulturen verkörpert sich die schreckhafte, unbekannte, schicksalsbestimmende Macht (Abb. 1), das Endziel des Lebens, der Tod. Ungezügelter Fanatismus und brutale Riesengröße, eiserne Unerbittlichkeit, unwiderstehliche Willensmacht und satanisch wollüstige Grausamkeit wirken hier im Verein mit der suggestiven Macht des Gegenständlichen kraft der künstlerischen Organik zusammen zu einem repräsentativen Bilde, dessen unübertrefflich packende Gewalt der primitive Mensch sadistisch im Taumel des Tanzes genießt. Diese „Gottheit" ist eben nur ein bildhafter Spiegel seines gesteigerten Menschentums, das das große Wunder seiner Art naiv ins Bild projiziert und so das zur anschaulichen Wirklichkeit gewordene Geistige als dämonischen Geist erkennen und fürchten lernte. Aber dieser Dämon ist nicht etwa in der bloßen Gestalt verwirklicht, er hat vielmehr nach seinem Willen und Tun durch den formalen Aufbau des Kunstwerkes eine das Leben umschreibende geistige Struktur erhalten, deren Symbolik auch heute noch für uns, wenn auch in engeren Begriffsinhalten, wie etwa dem Moloch des Krieges oder dem Geist der Wollust, lebendig und verständlich bleibt.

Diese wilden Gestalten in ihrem ungeregelten und ungezügelten Wachstum genießt der moderne Mensch im Gefühle einer neuen Stärke vor allem an der „primitiven" Kunst (Abb. 2), wo der Körper noch nicht regiert wird durch die gesetzliche Kräftegestaltung seines Daseins oder den zielbewußten Willen eines sich selbst beherrschenden Geistes, sondern seine formale Struktur als geistige Eigenschaft zu uns spricht, und der Gegenstand von der harten Arbeit des schöpferischen Geistes, seiner explosiven ziellosen und grenzenlosen Lebendigkeit erzählt. Durch das Ungeschick in der Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit des Gegenstandes wird er befreit von seiner

Banalität. Die Form in ihrer brutalen Substanziellität ist da kein ästhetisches Abstraktum, das für sich bestände, und der Körper daher nicht bloße „Raumschöpfung", sondern geistiger Inhalt, Schicksalsverkörperung.

Doch wäre es falsch, allein in dieser Erhaltung oder Wiederschaffung jenes dunklen, animalischen Daseins des Geistes das Wesen des „Primitiven" zu erkennen, das der moderne kritische Erkenntnisdrang sucht. Der primitive Mensch will ja nicht das Dunkel, sondern das Licht, das ursprünglichste Lebensgesetz der zeugenden Kraft, des Schöpferischen schlechthin. Doch der Geist des sozial noch nicht unterschiedenen Einzelmenschen ringt noch mit der dumpfen Macht der ihn erdrückenden Substanz. Das Körperliche bleibt gebettet im Irrationalen dieser Substanz, und der Geist des Schöpfers vermag ihn nicht zu lockern aus seiner Ewigkeitshülle, wo das Ewige noch im Individuum dumpf schaffend liegt und der noch unsicher gezogenen Grenze seines schaffenden Geistes die Anerkennung gegenständlicher Wahrheit versagt. Hier sind Diesseits und Jenseits noch eins. Die Kunst ist unbewußt Exempel der Religion und die Religion ohne Kirche und personifizierende Symbole Dokument des ewigen Geistes.

Die moderne Kunst hat sich das „Primitive" wiederholt zum Lehrmeister erkoren. Denn es besitzt das Höchste, was sie selbst erstrebt: die Einheitlichkeit und damit die unmittelbare Ausdrucksfähigkeit des anschaulichen Bewußtseins (Abb. 3). Der moderne Betrachter wird eben deshalb von den ihm geläufigen Einheiten der Wirklichkeitsdarstellungen absehen müssen, die aus einer Scheidung von Raum und Körper hervorgegangen sind oder eine rationalisierte formale Einheit des Raumbildes als alleiniges Ziel um seiner selbst willen — gewissermassen nur als geistiges Genußmittel des gebildeten Kundigen — erstreben.

In der Darstellung einer Jagd (Abb. 4) ist Denken und Sein eins. Die künstlerisch-formale Organisation ist nicht der objektivierte Gegenstand der Erkenntnis, auch nicht Ziel derselben, sie ordnet nicht den Gegenstand, sondern sie ist derselbe in seiner geistigen Totalität. Soferne dieser Gegenstand geistiger Natur ist, umfaßt er zugleich die spezifische Natur des subjektiven künstlerischen Denkens. Das künstlerische Ich liegt natürlich hier außerhalb des persönlichen Bewußtseins. Schöpfer und Geschöpf sind unbewußt durchs Bild eins geworden. Auch der „Raum" besitzt nur eine transzendentale Idealität. Seine Gestalt kann weder als zeichnerisch linear noch als zweidimensional bezeichnet werden. Denn den Figuren eignet Körperlichkeit und unterschiedene Farbigkeit. Nur ist das Räumliche nicht der charakterisierte Schauplatz für die Laufenden, sondern Eigenschaft ihres anschaulichen Daseins. Diese Raumvorstellung realisiert sich auch im Bilde durch Größenunterschiede der von hinten rechts nach vorn links kleiner werdenden Gestalten, ohne deshalb empirischer Raum zu werden. Aber die leidenschaftliche Intensität der Bewegung wird eben dadurch zum Affekt des irrationalen Bildganzen und damit entsteht aus der naiven Absicht des Abbildens die geistige Natur des Bildes. Der Inhalt dieses Geistigen ist naturgemäß einfach und eindeutig. Er reicht über die bloße Handlung des Laufens nicht hinaus. Dafür gibt es keinen Unterschied zwischen körperlicher Bewegung und Ausdrucksgebärde, denn die Bewegung ist in ihrer Gesamtheit rhythmisiertes Motiv der Gebärde, dessen vielfache Wiederholung die Stärkung des Ausdrucks fördert: Inhalt der Handlung und formale Struktur des Bildes sind eins.

Von diesem Affektiven ist das griechische Bild gleichen Gegenstandes frei (Abb. 5). Die realisierte sinnliche Vorstellung greift über die Räumlichkeit der gleichmäßig im Profil gesehenen Gruppe nicht hinaus. Das künstlerische Motiv erschöpft sich in der Gesetz-

lichkeit und dem Rhythmus der als Linie charakterisierten Grenze der Gestalten und ihrer Teile. Der Wert der Linie liegt ausschließlich in der Logik des formalen Systems. Sie ist die objektivierte Form, die den empirischen Gegenstand in die Idealität einer vernünftigen Ordnung bringt und in dieser Ordnung ihm einen spezifisch künstlerischen Inhalt verleiht. Auch die Handlung muß sich diesem Formensystem unterordnen. Man ginge deshalb der Sache nicht auf den Grund, würde man hier die gewissermaßen physiologisch-optische Seite in den Vordergrund schieben und das Bildwerk als Projektion des Körpers auf die Fläche ansehen oder von einer „flächenhaften" zweidimensionalen Darstellung sprechen, wo es sich doch künstlerisch um die linearformale Ordnung der Räumlichkeit des Körpers handelt. Das wichtigste ist auch hier das charakterisierende System des künstlerischen Aufbaues. In dieser Ordnung begreift der denkende Geist sich selbst, indem er den Gegenstand bewußt zum schöpferischen Produzenten seines anschaulichen Denkens macht, freilich nicht im Sinne eines modernen radikalen Subjektivismus. Die Individualität des schöpferischen Ichs leitet hier noch nicht das schöpferische Bewußtsein. In der stenographischen Kürze und Klarheit der künstlerischen Sprache offenbart sich vielmehr jene Sachlichkeit des Erkenntnisdranges, der hier das Objektive am Objekt in die elementare Formkraft seines disziplinierten Geistes zwingt. Das Geistige liegt hier ausschließlich in der vernünftigen Gestaltung der wirksamen Formen. Deshalb kennt auch dieses „Geistige" keine formal sich ausdrückenden psychologischen Unterschiede, keine Genesis seines seelischen Wesens. Idealer Gegenstand der anschaulichen Erkenntnis ist die absolute Struktur des Seins. Sie sucht das Bleibende im Wechsel, seine Klarheit und Einfachheit.

Man mag das — grobgezeichnet — als besonderen Inhalt des griechischen normativen Denkens überhaupt bezeichnen. Sein idealer

Frühgriechisches Fragment einer Vase aus Athen

Schauplatz ist der menschliche Körper, für sich betrachtet; seine Endlichkeit erscheint als die positive Seite des Lebens, und jene in der Buschmannzeichnung noch naiv an die Körperwelt gebundene räumliche Unendlichkeit wird gewissermaßen ihr negatives Korrelat — das Nichts. Daher reicht der Bildraum nur so weit wie die Körperwelt der Gruppe.

Diese Ideenwelt hat auch in der griechischen Kunst sich nur stufenweise entwickelt. Die Formgesetzlichkeit des menschlichen Geistes und sein Inhalt ist daher in dem Fragment einer frühgriechischen Vase ganz anderer Natur (Text-Abb.). Hier wird die Gebärde der Klage, des Affektes, auf eine einzige elementare Grundformel, beinahe in die Form eines symbolischen Zeichens gebracht,

die durch die Raumgrenze bestimmt ist. Die formale Ordnung ist alles, ganz getrennt von der buchstabenmäßig-ornamentalen Bekanntgabe eines geistigen Inhalts. Daher ist diese gesetzliche Bestimmtheit durchaus rational gedacht: Die disziplinierende Ordnung des geistigen Lebens ist frei von jedem mystischen Ausdruck. Trotz aller Einfachheit der einzelnen Formen ist daher dieses Kunstwerk den realisierten Vorstellungsformeln nach nichts weniger als primitiv, sondern der Niederschlag einer Weltanschauung, die die ordnende Gesetzlichkeit des Lebens um ihrer selbst willen sucht, die Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Struktur. Damit soll natürlich nicht das subjektive Ziel des gestaltenden Künstlers, sondern das ihm geläufige System seines Denkens — pars pro toto — charakterisiert werden; zum Unterschied wäre damit die Totenklage in Kairo zu vergleichen (Abb. 16). Die beiden scharf sich scheidenden Gruppen steigern gegenseitig das durch sie rhythmisierte Motiv der Gebärde. Die Gebärde ist alles. Deshalb kann man hier von einem Expressionismus sprechen. Das „Gebet" rechts äußert sich in seiner Feierlichkeit und Größe nicht nur in der Erhebung des Armes oder der körperlichen Bewegung, sondern durch die anschauliche Eigenschaft der Räumlichkeit des Figürlichen; alles straff, groß, weit, klar hier; dort die Mattigkeit der Verzweiflung in dem Labyrinth der zerfließenden rastlosen Konturen. Die beiden Gruppen ordnen sich nicht zu einer sie beide umfassenden formalen Einheit. Aber jede für sich bildet jeweils eine Einheit, die der andern, sie steigernd, gegenübertritt in schriller, dramatischer Dissonanz wie der Trost der Verzweiflung. In diesem dissonierenden Gegensatz dramatisiert der Ägypter die Verkörperung einer Idee, wo der Grieche harmonisiert. Die Form dient hier einer vor dem Inhalte des Gegenstandes gewonnenen Ideologie des religiösen Geistes, bei dem Griechen verkörpert sie ein dem Gegenständlichen übergeordnetes ästhetisches Ideal.

Die anschauliche Verwirklichung eines Empfindungskomplexes ist deshalb — theoretisch im Extrem gesprochen — grundsätzlich etwas anderes als die Verkörperung eines ästhetischen Ideals, weil es dort auf die körperlich-räumliche Einheit, hier auf das die Körperwelt gliedernde anschauliche System ankommt; dort reicht das System nur so weit als seine körperliche Verwirklichung, hier der Körper nur so weit, als er Verwirklichung eines geistigen Systems ist. Dies geistige System kann realistischer Natur sein, insoferne es durch die anschauliche Verwirklichung von Empfindungen usw. bloß einen durch die Geschichte selbst begrenzten Wirklichkeitsvorgang beschreibt oder rein idealistischer Natur, soferne es Selbstzweck, d. h. Träger eines durch dies System verwirklichten geistigen oder religiösen Komplexes ist, soferne dem Gegenstande der Darstellung durch dies System ein spezifisch geistiger Inhalt verliehen wird, der seine anschauliche Totalität umfaßt und dadurch von der ihm entsprechenden gegenständlichen Wirklichkeit grundsätzlich unterscheidet (Abb. 17). Dementsprechend läßt sich auch das Thema Kunst und Weltanschauung in ganz verschiedener Weise behandeln. In dem einen Falle kann das Kunstwerk als charakterisierendes Beispiel dienen für eine durch Zeit und Volk bestimmte Art, die Welt zu gliedern und zu formen, im anderen Falle können die im Kunstwerke selbst zur Darstellung gelangenden Anschaungen über das Wesen des Weltenseins betrachtet werden, hier mithin der gestaltete Inhalt der Weltanschauung, dort die formale Struktur des Weltanschauens. Die für eine Weltgeschichte der Kunst wichtigste Tatsache ist daher die bewußte Einstellung der Formungsarten der sinnlichen Stoffe bezw. der Wirklichkeit auf jenen die Welt als Totalität umfassenden religiös-geistigen Inhalt der Weltanschauung. Die Orientalen sind die ersten, die ihre Weltanschauungssysteme in künstlerische Systeme übertragen haben. Voran stehen die Chinesen.

Die Orientalen

Die Chinesen

Die Welt gegenständlicher Wirklichkeiten erscheint da immer umsponnen von der zarten Sensibilität eines unendlich fein und reich gegliederten Lichtnebels, der wie der Geist des Ewigen selbst in der Unendlichkeit sich ausbreitet und alles greifbare Endliche umschließt (Abb. 8); er dämmert um die Spitzen der Berge, schleicht an der Kurve des Meeresufers hin, schimmert im Körper des Tieres (Abb. 9) nistet in der wirren Organik der Wipfel der Bäume, spinnt sich in den weiten Plan der Wiese ein, dringt aus den krausen Linien des Felsens hervor und spielt mit der zarten Schönheit der Blätter und Gräser, dämpft die Glut der Farbe, löst das Licht in Äonen feinster schwebender Körper auf und leitet alle Linien in die Irre einer wesenlosen Unendlichkeit. In diesem immateriellen, unendlichen Raum besitzt aber die Ewigkeit einen ganz anderen Inhalt wie in der pantheistischen Gottesvorstellung des Europäers. Er ist das große undenkbare, wundersame kosmische Sein, gewissermaßen der zuständliche, substanzlose Urgrund alles Lebendigen, der den chaotischen Sphären gleicht, die in der Ewigkeit der Tage den Äther füllen, die lichte Bahn der Sterne bilden und mit den weichen Klängen ihres glanzvoll dunklen Spieles diesseitige Wirklichkeit verklären.

Für den in europäischer Denkungsart erzogenen Betrachter erhalten diese Werke leicht den Charakter geistiger Inhaltslosigkeit, weil hier die rationalen und kausalen Beziehungen von Eins und All, Ewigem und Vergänglichem, Sinnlichem und Geistigem, Körperlichem und Räumlichem, persönlichem Willen und allgemeinem Gesetz ganz außerhalb des Denkens, bezw. der materiellen Wirklichkeit stehen, zum mindesten auf ganz anderem geistigen Boden in ihrem passiven

Zusammensein. Aus den anschaulichen Motiven seiner Wirklichkeitsvorstellung formt sich der Chinese die heilige Zuständlichkeit eines Paradieses des Kosmos, wobei das rein anschauliche System des Kunstwerkes in der besonderen Form seiner Struktur ein allumfassendes Geistiges gestaltet, eine absolute, aber irrational und frei sich entfaltende „Natur", die ebenso über allen kirchlich-religiösen Personifikationen wie Spezifisch-Menschlichem oder banaler Wirklichkeit steht, und doch von innerem religiösen Leben durchtränkt ist (Abb. 6). Erst in der späteren Zeit der Entwicklung, als dies System zum bloßen Spiegel der Schönheit und Gewandtheit des schöpferischen Geistes wurde, und durch die schmeichlerische Eleganz der Formen die Kunst zum Tummelplatz artistischen Künstlertums sich zu erniedrigen begann, zog in die Lyrik dieses anschaulichen Dichtens jener Geist des universalen Eros ein, wie er die europäische Kunst des 18. Jahrhunderts beherrscht. Freilich die Werke des Rokoko erscheinen von einer zynischen Aktivität, einem lockeren Leichtsinn in der viel materielleren Auffassung und Gestaltung der Dinge gegenüber dieser seligen Ruhe und dem wunschlosen Frieden eines restlos in sich selbst aufgehenden und sich selbst genießenden Daseins. Ganz ähnlich wie am Ende des 18. Jahrhunderts baut sich hier ein raffinierter Geist aus der Hierarchie seiner künstlerischen Konventionen die Ideologie einer Einheit alles Lebendigen, einer inneren Lebensgemeinschaft aller Wachstumsenergien und Willenstriebe. Aber in dem idyllischen Zauber bleibt doch die heimliche Feierlichkeit eines unsichtbar waltenden harmonischen Geistes erhalten, so daß die unnachahmliche Grazie der Formen nicht zur aufdringlichen Gefallsucht wird, sondern jene seltsame, fast keusche Zurückhaltung sich bewahrt, die auch die lebendigsten Energien in den großen Frieden des Nichts zu leiten versteht.

Die Japaner

Verwandt erscheint die Kunst der Japaner, aber die Verwandtschaft liegt nur allgemein in Formen und Inhalten orientalischen Denkens. Der Sinn des Japaners ist vielmehr auf die Systematisierung der Wirklichkeit gerichtet, die er aber durchaus auf seiner religiösen, mit dem Nationalbewußtsein völlig verbundenen Vorstellung gründet. Der Einzelne kennt keine personal-individuelle Unsterblichkeit, und der Wert seines Daseins besteht ausschließlich in seiner anonymen Zugehörigkeit zur Kette der Generation, im weiteren zur japanischen Gesamtfamilie. Während der Japaner kein dem europäischen Ausdruck „Liebe" gleichbedeutendes Wort kennt, ist doch der ganze Inhalt seiner religiösen Weltanschauung nichts anderes als eine metaphysische Liebesgemeinschaft der Nation. Diese metaphysische Verbindung der diesseitigen Welt mit der Unendlichkeit ist nicht Objekt des Denkens, wohl aber bietet sie die selbstverständlichen künstlerischen Denkmotive.

Daher ist die Form wie bei dem Chinesen transzendentaler Struktur, aber ihrem Inhalte nach weder aufs Metaphysische noch auf das Irrationale gerichtet. Denn das Wesentlichste, das als das Fundament seines Denkens und Handelns den Orientalen von der europäischen Welt trennt, ist, daß der Begriff der Dinge sich nicht auf ihre wissenschaftliche Erforschung gründet. Die allen gleichmäßig geläufige Hierarchie der Denksysteme identifiziert sich naiv mit den Dingen selbst, denen er mit jener seltsamen Demut folgt, mit jener Dienstbereitschaft, kraft deren er sich dem heimlichen Treiben des Lebens vertrauensvoll überläßt, in dem beglückenden Bewußtsein, daß das Aufgehen der individuellen Seele in die Seele aller Dinge ihm die Erlösung in die ungeheure Ruhe des Himmels bringt.

Das grundsätzlich Verschiedene dieser in der Kunst gestaltgewinnenden Weltanschauungen liegt demnach vor allem darin, daß nicht

wie in der christlichen Religion von der Immanenz des Ewigen und des Zeitlichen oder einem kausalen Wirkungsverhältnis beider die Rede ist, sondern von der Identität des Diesseitigen und eines jenseitigen Lebens, die keinerlei Zweifel, kein beunruhigtes Gewissen anficht und zum selbstverständlichen seligen Glaubens- und Wahrheitsbewußtsein einer tausendjährigen stabilen Kultur gehört. Deshalb sind es auch ganz andere Inhalte, die diese Kunst umfaßt. Sie wendet sich nicht an das Individuum, sondern an den Menschen der national-religiösen Hierarchie, zeigt ihm nicht die glutvolle Stärke des Lebens, sondern ein Porträt oft höchst komplizierter Empfindungen im Ablauf alltäglicher Wirklichkeit. Die Tragik des Todes hat daher da keinen Platz, wo das Endliche niemals als das Sterbliche und Vergängliche empfunden wird, sondern immer nur von der stillen Harmonie der natürlichen alltäglichen Lebensgemeinschaft spricht. Aber dieser soziale Geist bleibt hier ebenso vom Kosmischen, wie jede Handlung vom Instinkt umwittert. Daher ist auch die Gebärde niemals ein bloßer augenblicklicher vereinzelter Willensakt, sondern immer Motiv für die ganze formale Struktur des Gegenstandes wie des ganzen Bildes. Hierin entfaltet der Japaner die gesamte grandiose Stufenleiter seiner Empfindungen, die höllische Größe seiner Leidenschaft, den Wahnwitz seiner Raubtierenergie, die Raserei der Wut, die katzenartig schmeichlerische Glätte in dem unnachahmlichen Zusammenspiel eines raffinierten gezügelten Intellektes, das sich doch so sicher tragen läßt von einer im animalischen Instinkte sich offenbarenden kosmischen Kraft. Der naive radikale Subjektivismus einer primitiven Kunst gegenüber der Wirklichkeit ist hier zu einem raffiniert feinen System der anschaulichen Gestaltung geworden, in dem die Persönlichkeit des Künstlers bescheiden gegenüber der sachlichen Lebensform des Kunstwerkes zurücktritt (Abb. 7).

Erst unter dem zunehmenden Einfluß der europäischen Kunst

machen sich die Gegensätze der abendländischen Weltanschauung fühlbar: der in artistische Geschicklichkeit ausartende Subjektivismus, der in dem Ich bereits den Wert, wenn auch nicht die Ursache der künstlerischen Schöpfung, bewußt zum Ausdruck bringt und in der Selbstherrlichkeit seines künstlerischen Kosmos schwelgt; daneben der Realismus des nüchternen Kritizismus, der das Weltbild als bloßes Panorama nach außen wirft, veräußerlicht. Es war der künstlerische Auftakt zum Untergang der alten japanischen Kultur.

Deshalb hat das Denkproblem der künstlerischen Wahrheit als solches keinen Platz im künstlerischen Denken des Japaners. Wahrheit ist für ihn überhaupt kein Problem, da er die Lüge nicht kennt. Das Organ seiner Gestaltungsfähigkeit, der Organismus seiner Gestaltungsweise kommt ihm als Besonderheit gar nicht zum Bewußtsein, ihn bedrückt weder die Relativität der persönlichen Leistung, noch erhebt ihn das Bewußtsein ihres Ewigkeitswertes. Es fehlt überall die Qual der Arbeit, die Unsicherheit des Versuches, wie auch das Divinatorische des Genies. Mit einer glücklichen Anspruchslosigkeit wie mit einer fabelhaften angeborenen Sicherheit arbeitet er aphoristisch und epigrammatisch zugleich und gibt seiner Wirklichkeit eine visionäre Struktur, in der das scheinbar Deutlichste doch wie eine verschleierte Regung des konventionalisierten Lebens wirkt.

Aber in diesen Konventionen, dem Spiegel seines nationalen Geistes, genießt der Japaner die Schönheit der bewußt künstlerisch geformten Wirklichkeit, sucht er die Kunst um ihrer selbst willen in den Sphären des täglichen Lebens. Hier entdeckte die moderne Zeit zuerst ihre Wahlverwandtschaft mit der japanischen Darstellungsweise. Die Weltweisheit des Chinesen hat der Japaner spezialisiert und rationalisiert durch die Logik des künstlerisch empfindenden Bewußtseins. Er verhält sich zu ihm ähnlich wie die Griechen zu den Ägyptern. Doch kann man auch von keiner ästhetischen Stilisierung sprechen,

denn die Form bleibt ihm überall gebunden an den auch stofflich in ihm sich charakterisierenden Gegenstand. Das für den Europäer Verwunderliche ist vielmehr die Einheit und Logik der künstlerischen, im Bilde sich realisierenden Vorstellung, die gar keinen Gegensatz von Stofflichem und Geistigem, Raum und Körper, Linie und Licht, Konstruktion und Komposition kennt, sondern ganz frei aus dem Akt der anschaulichen Vorstellung selbst ihre Bildgesetzlichkeit gewinnt. In diesem transzendentalen Realismus fühlte sich die impressionistische Kunst des 19. Jahrhunderts zum erstenmal der orientalisch-japanischen verwandt, aber der Europäer huldigte durch sein programmatisch umgrenztes Vorstellungsmaterial einem Ästhetizismus, während der Japaner die geistige Ganzheit des diesseitigen Lebens in seiner Kunst zu erfassen verstand. Deshalb ist ihm sein Liniensystem ein künstlerisches Sprachorgan, das ebensosehr durch Treffsicherheit, durch rigorose Sparsamkeit der Mittel, wie durch die Kühnheit in der Durchführung der künstlerischen Idee überrascht (Abb. 10).

Für die Jungen der Gegenwart aber ist am wichtigsten: Die anschauliche Logik steht ihm über der rationalen Deutlichkeit der kausalen Beziehungen der handelnden Personen. Insoferne ist auch die Raumanschauung des Japaners viel „richtiger" im Sinne des tatsächlichen Seh- und Vorstellungsaktes, wenn er auch das gegenständliche Ergebnis, die materielle Wirklichkeit, auf den Kopf stellt. Höhe und Tiefe, Größe und Kleinheit sind für ihn keine Ergebnisse bloß „optischer Konstruktion", sondern ideelle Motive seines künstlerischen Denkens. Für ihn ist „Einheit" der Gesichtsvorstellung eine Sache des formenden Bewußtseins, nicht der einheitlichen „Ansicht". Licht, Farbe, Linie, überall Beziehungsergebnisse der Erscheinungsmotive, die er aus der geistigen Charakteristik des Gegenständlichen gewinnt. Dies Geistige verengert sich nicht in einer Per-

sönlichkeitsschilderung, sondern erweitert sich immer in dem Bildganzen zu einer transzendentalen Lebenstotalität, die sich in den Menschen und ihrer Umgebung vereinheitlichend verwirklicht. Der Raum verendlicht sich gewissermaßen aus unendlichen und unerkannten Regionen zur idyllischen Endlichkeit (Abb. 11), die aber deshalb nie in einen feindlichen Gegensatz zu jenem Unendlichen gelangt, weil sie selbst nicht zu einem geschlossenen, für sich bestehenden Ganzen wird, sondern, bestimmt durch die Bewegungsmotive der Figuren, die Idealität ihres künstlerischen Daseins sich bewahrt. So erscheint die Struktur des täglichen Lebens verwachsen mit einem gestalt- und inhaltslosen Kosmos, ohne daß über dies kausale Verhältnis beider im pessimistischen oder optimistischen Sinne, oder im Sinne eines positiv religiösen Gehaltes, irgend etwas über die Tatsächlichkeit dieser Beziehung Hinausgehendes gesagt wird. Überhaupt ist hier der Kosmos im Gegensatz zur chinesischen Kunst bereits ganz an die Peripherie des Daseins gerückt, nicht mehr das große irrationale Ziel der Gestaltung, in dem das kleine, sich verklärend, versinkt.

Die Inder

Der nächste große Schritt in der Weiter- und Umbildung dieser Weltanschauungssysteme wird von den Völkern des indogermanischen Kulturkreises getan. Voran stehen die Inder. Sie sind die Ersten, die die Beziehungen des Einzelnen zu einer allumfassenden Lebensgemeinschaft diesseitiger Wirklichkeit zum Gegenstand ihres Denkens machen und in der Kunst die Verschmelzung einer humanen Lebensphilosophie und Religion vollziehen. Daher ist dieser indogermanische Kulturkreis der wirkliche Ahne germanisch-deutscher Kultur bis auf ihre jüngsten Ausläufer in neuester Zeit. Die Inder sind die Ersten, die Erkenntnisbegriffe, Qualitäten und Inhalt

des menschlichen Geistes und der Seele auch als irrationale Komplexe zur künstlerischen Gestaltung bringen, und deshalb reichen sich die Schöpfer der Leidenschaften (Abb. 13, 14, 15), der Meister von Ritter, Tod und Teufel und der Melancholie, Dürer, und Hodler in seiner Gestaltung der „Wahrheit", des „Helden" im „Tell", wie die jüngste Generation über die Jahrhunderte hinweg als Wahlverwandte die Hand. Der Inder macht die Hierarchie seiner künstlerischen Symbolik der „Form" zur geistigen Eigenschaft des Gegenstandes, wobei die geistigen Inhalte ohne Rücksicht auf eine praktisch mögliche personelle Einheit oder eine der empirischen Wirklichkeit entsprechende Körperlichkeit, zum Teil im Ablauf verschiedener Willensakte oder geistiger Zustände gestaltet werden. In dieser künstlerischen Verwirklichung der geistigen Idee schaltet der Inder ganz frei mit der Gestalt, dem Träger seiner Ideen. Sein Realismus wie seine Sinnlichkeit ist spiritueller Natur. Denn er versinnlicht geistige Vorgänge, ohne sie im Gegenstande zu materialisieren. Das „Geistige" wird ihm zu einem Wirklichkeitserlebnis innerhalb der sinnlichen Welt. Insoferne liegt hier die historische Wurzel für die sogenannte futuristische Kunst. Was die Inder anbetend in ihrer Kunst gestalten, ist das Leben als Mysterium der Ekstase und Liebe jenseits des persönlich Menschlichen und Persönlichen, die Lebensenergien als körperliche Wirklichkeiten, als Wesensbestandteil des sinnlichen Daseins (Abb. 12).

Der Inder kommt mithin vom Geistigen zum Körperlichen, aber nicht entsprechend dem Mittelalter, um dies zu vergeistigen, sondern um ihm die glutvolle Stärke der höheren Wirklichkeit zu verleihen. Die schrecklichen Rachegestalten der Bodhisattwas (Abb. 13—15) sind vielarmig und vielgesichtig, um durch diese leidenschaftliche Gewalt in einem für den Europäer seltsamen Rhythmus einer abenteuerlichen Körpermetamorphose die Not der Seele zu gestalten,

die der heiligen Stimme der Natur kein Gehör schenken konnte. Die „Empfindung“ veräußerlicht sich hier nicht in der sentimentalen Gebärde einer nach außen sich wendenden Persönlichkeit, sondern sie ist künstlerisches System geworden mit einem in sich selber kreisenden universellen Gehalt. Als Gestalt erscheint sie nur denen „monströs“, die als Fremdling in diesem Wunderreich des Geistes vor seinen Pforten wie vor einem Irrgarten stehen. Für den Inder sind diese Visionen Glaubenssätze, die das Wesen der Wirklichkeit der „Natur“ als Ganzes, als schöpferische Geistesmacht erfassen wollen. Die Gottheit im idealisierten Athletenkörper zu personifizieren, erschiene ihm äußerlich und zu menschlich, denn seine Gottheit ist unmenschlich und umfaßt beiderlei Geschlechter, ist weder Geist noch Stoff, sondern die lebenschaffende und vernichtende Macht, die in beiden wirkt. Er sieht überall das Ewige. „Jugend“ gestalten heißt ihm die ewige Jugend bildhaft machen. Der Leib ist ihm weder Träger noch bloßer Durchgangspunkt der Seele, sondern ein Teil derselben; deshalb hebt ihm die geistige Ganzheit einer künstlerisch verwirklichten Empfindung die empirische Körperlichkeit auf, ohne sie in einen abstrakten Symbolismus überzuführen. Das, was die christliche Kunst als historisches Ereignis in einer Folge herrlicher Bilderreihen beschrieb, gestaltet der Inder als geistige Energie: Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Begräbnis, Auferstehung, in bestimmten Sinnbildern in einem Körper erfaßt, und mithin als Eigenschaften des göttlichen Körpers erscheinend. Aber eben dadurch, daß dem Inder das Reich des Geistigen Wirklichkeitserlebnis war, ist ihm der Reichtum und der wesentliche Wert der körperlichen Wirklichkeit fremd geblieben.

Die Ägypter

Das Bindeglied zwischen der Welt des Ostens und der des europäischen Westens bildet Ägypten — dem System seiner Weltanschauung nach. Orientalisch ist das kosmische Lebensgefühl, von dem hier alles einzelne und jeder einzelne durchtränkt wird. Nur verschwindet das ahnungsvolle Schweigen derer, die denken und träumen zugleich, und vor der marmornen Stärke einer wunderbaren Geistesklarheit versinken die nebeligen Dämmersphären, die über dem Meere der Erkenntnis des Orientalen sich lagerten. Das indische Ideal passiver Lebensgemeinschaft wird hier zur allbeugenden und allbeherrschenden Lebensgewalt, die wie in Gott in dem Herrenmensch des Herrschers Gestalt annimmt. Die Homogenität des orientalischen Lebens verwandelt sich in die Heterogenität des okzidentalischen: der Starke tritt dem Schwachen, der Herr dem Knecht gegenüber, aber das Kampfesfeld dieser Geisteskraft bleibt noch der Kosmos; aus ihm schält sich langsam Gott als Person und damit die Persönlichkeit, gebunden noch an die nebelhafte Weite einer metaphysischen Vorstellung, aber doch vermählt der Urkraft stofflicher Wirklichkeit und deshalb physische und psychische Qualität zugleich. Es objektiviert der Mensch in der Gottheit das Geistesideal seiner schöpferischen Kraft und projiziert sich selbst durch seine schöpferische Phantasie als Herrscher in den Kosmos. Nirgends ist das prometheische Feuer dieser Riesenkraft, das über der Morgenruhe und der dumpfen Resignation des Orients mit donnernder Gewalt emporsteigt, so packend geschildert worden, als in den ägyptischen Sprüchen. Das Morgenrot Europas:

Der Himmel regnet,
Die Sterne kämpfen,

Die Bogenträger irren umher:
Die Gebeine des Akeru zittern:
Wenn sie ihn gesehen haben,
Wie er aufgeht und beseelt ist als Gott,
Der von seinen Vätern lebt
Und von seinen Müttern ißt.
Seine Herrlichkeit ist im Himmel,
Seine Kraft ist im Horizonte . . . .
Es spricht der Himmel,
Es zittert die Erde,
Es erschrecken die Götter von Heliopolis
Über das Geräusch des Opfers für mich,
Der Himmel dröhnt,
Die Erde ächzt,
Es kommt Horus,
Es erscheint Thot. (Erman und Sethe)

Hier bilden sich die Wurzeln des modern-europäischen Kulturlebens. Die titanische Kraft des westeuropäischen, sich selbst diszipliniereden Willens wird hier Motiv des künstlerischen Denkens, erhält hier ihre erste elementarste und großartigste Form: Der Wille zur Macht, der Wille als Eigenschaft der göttlichen Schöpferkraft, als lebenschaffende, allerfüllende Macht in heiliger Zuständlichkeit, der Wille als Ewigkeitskomplex, verkörpert in ewiger Substanz, ist allgemeinster Gegenstand der Gestaltung. Deshalb ist hier der Begriff der Persönlichkeit noch nicht rein abendländischer Natur, denn ihr Wert liegt nicht in der Einzig-Erstigkeit ihres singulären Wesens, sie glänzt noch nicht als leuchtendes Einzelgestirn am Himmel menschlicher Gedankenwelt, noch zieht die Selbstsucht das Selbstgefühl in den Sumpf alltäglicher Geschehnisse. Ihr Wert liegt vielmehr in ihrer universellen Herkunft. Erst die Mutterschaft des Kos-

mos verleiht ihr den Adel ewigen Glanzes, das Sieghafte göttlicher Macht. War diese beim Brahmanen im Innern verschlossen, so erscheint sie hier im Kunstwerk nach außen projiziert. Ihr Besitz ist daher nicht etwas spezifisch Menschliches. Denn das Tier kann heilig, heiliger sein als der Mensch. Ihr Wesen ist die Unveränderlichkeit, das Ewige (Abb. 17). Deshalb stellt sich dem Ägypter das menschliche „Ich" als Ewigkeitskomplex dar. Es überlebt den irdischen Wohnsitz aber nicht als Geist, sondern als Körper und Geist zugleich. Der naive Materialismus des Ägypters, der an die Stärke und Unvergänglichkeit des Materials seiner Statuen appelliert, hat daher einen tieferen Sinn. Sie bietet ihm rein äußerlich Gewähr für die Dauer des in ihm geschaffenen sakralen Baues. Er wirkt daher nicht, wie die Renaissance in ihrem Rustikamauerwerk, mit der rohen Gewalt, sondern mit der geläuterten Kraft. Schaffen heißt beim Ägypter nicht persönliche Bekenntnisse tun oder Leistungen vollbringen, sondern einfach nur: zum Leben bringen. Als Künstler wird er sich der Gottähnlichkeit seiner schöpferischen Kraft, des Schöpfungsvorgangs bewußt und eben deshalb hat er kein Werk mit seinem Namen bezeichnet. Er schuf nicht als vergängliche Persönlichkeit, sondern im erhöhten Bewußtsein seiner noch im Schoß der Gottheit ruhenden, noch nicht selbstbewußten Individualität. Es galt nicht, den persönlichen künstlerischen Willen, sondern das Ewige an seinem Werke als heilige physische Urgewalt, die alles persönliche Denken und Fühlen in sich schließt, gebärt und leitet, sichtbar zu machen, ihr die Weihe gewaltiger Größe und den Ernst der begrenzenden Gesetzeskraft zu verleihen. Deshalb wird jeder seelische Ausdruck beim Ägypter zum Typus eines Begriffsinhaltes und jeder Begriffsinhalt zum seelisch-seherischen Zustand. Die ägyptische Kunst ist Veranschaulichung des Unsterblichkeitsgedankens, aber nicht als bloßes Symbol, sondern als Wirklichkeit. Ihre Werke sind selbst heilig.

Es ist ein suggestiver Machtanspruch, der von ihnen ausgeht, sie zwingen auf die Kniee, sie haben das Ehrfurchtgebietende eines in ihnen sich verkörpernden höheren Daseins, sie reden von der disziplinierten Stärke des Lebens in seiner furchtbaren Spannung (Abb. 16), von dem distanzgebietenden Stolz einer überpersönlichen ewigen Kraft, von der seelenlosen Härte eines für alles kleine Einzelne indifferenten Wesens, sie spiegeln den sternenfernen Glanz des Lichtes ihres Herrn (Abb. 23).

Die menschliche Gestalt wird in ihrem individuellen Sein und Wollen auf jene einfachste Form gebracht, die mit einer wunderbaren Deutlichkeit und Kürze ihren elementaren Inhalt: das Integrale, die Majestät eines absoluten, gesetzlichen Willens in Erscheinung bringt. Das Wesen dieses Gesetzes liegt nicht in seiner schicksalsbestimmenden Macht, sondern in der rigorosen Eigenwilligkeit seiner stolzen Selbstverwirklichung, seiner harten Unwandelbarkeit.

Deshalb gibt es keine freie Gebärde, sondern nur die Zeremonie, durch die sich die göttliche Willensbetätigung ausspricht. Die ägyptischen Statuen wandeln wie auf höheres Gebot, ein ewiges Wandeln, sie stehen, als seien sie dahin befohlen — immerdar.

Körper gestalten heißt daher vom künstlerischen Standpunkte aus für den Ägypter nicht in harmonischer Motivenfolge eine in sich geschlossene Raumeinheit schaffen wie für den Griechen, sondern Körper schaffen heißt Leben sich ausdehnen, sich entfalten lassen und in dieser bald übergewaltigen, bald übersensitiven Entfaltung die sie leitende und begrenzende ewige Gesetzesmacht, das Dauernde, Ewige, Ruhende fühlbar werden lassen, jene Grenze des Lebens, die nicht die Starrheit des Todes, sondern die Festigkeit einer höheren Wahrheit verkörpern will. Das künstlerische System selbst ist mithin hier Symbol für ein universelles Weltanschauungssystem, das, noch nicht geläutert durch den Eros der griechischen Welt und auch nicht

bedrängt von der ringenden Sehnsucht einer kindlich bedürftigen Welt nach Klarheit und nach Wahrheit, das Felsenharte und Unerschütterliche einer Wahrheit besitzt, die über allem Kämpfen, doch nicht über dem Leben steht. Ihre Gestaltungskraft ist nicht wie die des Mittelalters einer Ideologie des organisierenden Intellektes, sondern einem urwüchsig-starken, sich selbst disziplinierenden sinnlichen Leben entwachsen, das in der Form nicht bloß die logische Einheitlichkeit an sich sucht, sondern den charakterisierenden Ausdruck für ein in Allem und Jedem sich kündendes kosmologisches, ewiges Prinzip erkennt.

Insoferne kann man sagen, die Kunst der Ägypter sei expressionistischer Natur. Aber es wäre falsch, zu sagen, sie suche das Geistige bewußt zu gestalten. Denn die Einheit von Geist und Körper ist gar nicht Problem, sondern selbstverständliche Voraussetzung des Denkens des Ägypters. Das Geistige flieht hier nicht die materielle Substanz des Körperlich-Sinnlichen, um von dem bösen Zauber banaler Wirklichkeit zur Reinheit, Geklärtheit, Geistigkeit, aus der Finsternis zum Lichte der Erkenntnis zu gelangen, sondern das Geistige gehört zum Wesen der Substanz, es ist das Leben des Körpers, freilich nicht des körperlichen Lebens, sondern der fleischlichen Substanz des Körpers. Man kann daher weder von einer Verkörperung des Geistigen, noch von einer Vergeistigung des Körperlichen sprechen, sondern nur von einer elementaren Organik der urgewaltigen und unveränderlichen Substanz. In ihr ruht das Leben, sein Sinn ist ewige Wiederkehr des Gleichen (Abb. 17), sein Wesen ist ewiges Sein. Daher sind die Tempel der Ägypter nicht harmonisierte Einheiten, sondern materialgewaltige unendliche Vielheiten, ein Symbol für jenen Ewigkeitsweg, der in die dunkle Ferne des Allerheiligsten führt.

Es wäre mithin grundsätzlich falsch, die ägyptische Kunst nach dem Weltanschauungssystem der Griechen zu beurteilen und etwa

hier das Fehlen einer rationalen Logik in einer zusammenhängenden Formenmetamorphose oder die mangelnde räumliche Einheitlichkeit oder gar die relative Unvollständigkeit anatomischer Kenntnisse zum Ausgangspunkt einer kritischen Bewertung zu machen, wo es hier doch auf die Gleichartigkeit der verschiedenen Gegenstandsmotive (auch im Körper wie den Motiven der Beine, Brust u. s. w.), die innere Zusammengehörigkeit der Teile mit nur sekundärer Berücksichtigung statischer Unterscheidungen ankommt, und die „Form" als körperliche Verwirklichung eines Willens oder einer Geistesmacht, nicht als formal einheitliche und rationelle Verräumlichung eines lebendigen Körpers aufgefaßt sein will. Hiedurch ist die ägyptische Kunst die erste, die unter Verlust des ursprünglichen Gefühles des Menschen in Geist und Natur zugleich zu wohnen, eine religiöse Weltanschauung zu einem künstlerischen System werden läßt, das auch ins praktische Leben übergreifend, das Leben selbst zum erstenmal ästhetisiert. Kristallisiert im Staatsgebilde wird seine zivilisatorische Arbeit zum äußeren Mechanismus, durch den die Kultur in Erscheinung tritt. Auch das äußerliche Leben des Einzelnen wird davon betroffen.

Plato gibt den wissenschaftlichen Text zu den Bildwerken selbst im zweiten Buche seiner Gesetze.

„Es wurde bei den Ägyptern längst die Behauptung anerkannt, daß die Jünglinge in den Städten sich schöne Gebärden und Formweisen zur Gewohnheit machen müssen. Nachdem die Ägypter festgesetzt hatten, welche Gebärdenspiele und Weisen für schön gelten sollten, stellten sie dieselben in den Tempeln dar und es war weder dem Maler noch andern, die Gebärden oder sonst irgend etwas darstellend, gestattet, dawider Neuerungen zu machen oder irgend etwas anderes als das Herkömmliche zu erdenken, noch ist es ihnen jetzt gestattet: so wenig hierin als in irgend einer anderen musischen

Kunst. Wenn man also daselbst das vor zehntausend Jahren — und ich sage das nicht oben hin, sondern ich meine wirklich zehntausend Jahre — Gemalte oder Gemeißelte betrachtet, so wird man finden, daß es in nichts schöner oder häßlicher ist als das jetzt Gearbeitete, daß es vielmehr mit der nämlichen Kunst geschaffen ist."

Hiedurch bereitet sich das vor, was die Griechen brachten, eine Ästhetisierung der Kultur durch eine Systematisierung der sinnlichen Welt als einer Welt für sich, die mit eigenen Organen und Gesetzen den Wert in diesen selbst zu tragen schien.

In der griechischen Kunst erscheinen die Gedanken der neueren Zeit, die Wurzeln des zivilisatorischen Rationalismus der europäischen Welt in ihrem Gegensatz zur orientalischen. Die nun einsetzende ästhetische Durchbildung des anschaulichen und gesellschaftlichen Lebens macht den Organismus des menschlichen Lebens zum objektivierten Kunstwerk menschlichen Geistes, in dem er die selbstgeschaffene Harmonie seines Wesens mit verhaltenem Jubel genießt.

Es ist orientalisches Erbe, das hier der Europäer nach seinem Wesen formt. Ägypten ist das verbindende Land.

Die Griechen

Die griechische Kunst hat die materielle Erweiterung des künstlerischen Denkens mit einer geistigen Verengerung gebüßt, sie hat aus dem kosmologischen ein anthropologisches Prinzip gemacht, das System des Denkens ganz ausschließlich auf den realen Gegenstand desselben, den Menschen, eingestellt. In der griechischen Kunst- und Weltanschauung wurzelt der eine Pol modern europäischer Kultur, in der jüdisch-christlichen der andere. Wo diese die Idee der Selbstverantwortlichkeit zum ethischen Prinzip erhoben hat, macht jene die menschliche Selbstbewußtheit zum Ausgangspunkt ihres Denkens und Schaffens. Sie objektiviert das Denken an sich, als für sich gesehene Wirklichkeitstatsache und scheidet in ihm zwischen verstandesmäßiger und anschaulicher Erkenntnis. Das künstlerische Denken setzt mithin hier zuerst seine Grenze fest, inhaltlich wie formal eine Großtat auf dem Gebiete der Entwicklung des menschlichen Geistes. Denn diese Beschränkung und Begrenzung kommt einer Reinigung von allen trübenden Einwirkungen des Unterbewußtseins, von allem Unerkannten oder Unerkennbaren gleich und schafft die Grundlage zur Freiheit des sich aus sich selbst entwickelnden Gedankens. Die Kunst verliert in ihrem Systembau die religiöse Symbolik und trägt in ihrer Eigengesetzlichkeit den Wert in sich selbst . . . als Wirklichkeitskomplex mit seinem unübersehbaren Reichtum und seiner vernünftigen Ordnung, exemplifiziert an der edelsten und vollendetsten Schöpfung: dem menschlichen Körper. Der Körper ist deshalb dem Griechen keine materielle Substanz, die durch den Geist ihre Ordnung empfängt, aber auch kein von innen her irgendwie bestimmtes Geschöpf, sondern der Körper ist Verkörperung der sein Dasein bedingenden Ordnung, des ihm immanenten Lebens-

prinzipes, dessen Wert ganz ausschließlich in der logischen Einheit, in der Widerspruchslosigkeit seines sinnlichen Daseins liegt. Deshalb erscheint der formale Organismus in seiner inneren Notwendigkeit niemals als Zwang, sondern als jene immanente Ordnung, die allem Lebendigen die Weihe des unsterblichen Lebensprinzipes verleiht. Der Grieche sucht das Ewige nicht im Unendlichen, auch nicht im Endlichen, denn diese Begriffe haben in seinem Denken nur als sterblich und unsterblich ihren Platz. Am Anfang war für ihn die Vernunft, ihre Gesetzlichkeit ist ihm nicht Seinsgrund, wohl aber jene reinste Urform, in der sich das stille Wirken des schöpferischen Geistes in ewigem Kreislauf, in ewiger Metamorphose, als lebensbejahende Kraft, als zweckvoller Zusammenhang jenseits aller ephemeren Willensziele offenbart. In dem schöpferischen Organismus des Geistes beschwört er den Sonnenglanz ewiger Jugend herauf und weist Tod und Vernichtung als lebensfeindliche Mächte in das Reich des Nichts. Er schiebt die Last moralischer Verantwortung der Gottheit, dem Schicksal als leitendem Weltgeist zu und nimmt die Welt in ihrer ganzen Pracht als heiteres Paradies, geschaffen für den schaffenslustigen Geist seiner Menschlichkeit. In dem menschlichen Körper findet der Grieche das heilige Organ diesseitiger Wirklichkeit (Abb. 18, 19). Er grenzt den Menschen von der niederen Natur seiner Umgebung ab und setzt an Stelle des Ding- und Sachbegriffs, den der Orientale mit dem Worte Mensch verband, eine von allem übrigen streng sich sondernde Gattungsindividualität mit eigener geistiger Spannweite als den Gegenstand seines künstlerischen Denkens (Abb. 20). Der Mensch entdeckt in sich selbst die schöpferische Natur. Daher sind die Gesten griechischer Statuen nur sanfte Melodien, durch die die Stimme des Selbstbewußtseins in kindlicher Verwunderung den Atem der Ewigkeit an der eigenen Natur begleitet (Abb. 21). Es ist der Morgen einer neuen Erkenntnis, der sich über

die halbwachen Glieder, fast noch umdämmert von der Welt des Traumes, legt, und was an ästhetischer Gesetzlichkeit die junge Welt entdeckte, erhält überall in dem Kunstwerke die Weihe der Offenbarung, für die die Wahrheit noch nicht nackte Wirklichkeit, sondern Idol der gläubigen Verehrung einer geadelten Sinnlichkeit ist. Alle Willensimpulse gleiten in diesen kosmischen und doch überschaubaren Strom immerwährender in sich kreisender Bewegung hinein, die uns durch die stille Harmonie eines heitersten Diesseits beglückt. Man fühlt und sieht das schöpferische Walten eines überindividuellen Willens, der weder als sittliche Macht, wie beim Ägypter, noch als mystisch irrationale Gewalt, wie beim Inder, sondern als still ordnende Kraft erscheint, deren zweckbestimmende Eigenschaft ewige Harmonie, Einheit ist (Abb. 22). Diese Einheit ist formgewordene Erscheinung des diesseitigen Wachstums und Lebensprinzipes als einer unsterblichen Kraft. Aber doch ist diese Einheit nicht konventionelle fertige Glaubenstatsache, sondern Gegenstand einer methodischen Erforschung und Darstellung. Sie hat daher ihre kultisch-hieratische Bedeutung verloren, die Kunst wird gegründet auf einer Wissenschaftslehre und ist doch nicht Weisheitslehre, sondern stolze Verwirklichung des selbstbewußten künstlerischen Geistes. Die künstlerische Einheit ist Problem eines rational-systematischen Denkens geworden auf einer ganz neuen Grundlage. Freilich hat auch dieser heitere Lebensoptimismus des Griechen gerade dadurch, daß er alles körperlich Lebendige nur in seiner Beziehung zu einer Ideologie des Geistes begriff, die Relativität alles materiellen Seins von Anfang an erkannt. Deshalb sind jene Schatten elegischer Vereinsamung, die über den klassischen griechischen Werken liegen (Abb. 22), vielleicht das ergreifendste an den Gestalten der griechischen Kunst, weil hier das Subjektive noch traumhaft gebunden ist an das Urbild seines Geistes, und als ein letztes

Unmeßbares und Inhaltsloses, weder erkannt noch benannt, wie ein vibrierender Schimmer von innen her leuchtend, das zartkeusche Wirken der Seele erscheint. Die Rechnung ging auch hier bei diesem Volke nicht restlos auf, dessen weltgeschichtliche Bedeutung in der Objektivation der logischen Bewußtseinseinheit auch auf künstlerischem Gebiete besteht. Deßhalb kann man nicht sagen, daß der Grieche wie etwa die Renaissance den Menschen verherrlichte; es war die Natur im Menschen, die er suchte. Aus dieser Umgrenzung des Natürlichen im Menschlichen ist die hellenistische Zeit zur Umgrenzung und Objektivation des Menschlichen fortgeschritten. Sie sucht nicht mehr den Logos im Menschlichen, sondern den Logos des Menschlichen, den Typus seiner Gattung im Gegensatz zu dem Lebendigen in der Natur. Der Monotheismus des Geistigen macht einem Dualismus Platz. So versinkt die erträumte Welt der Harmonie in der tiefen Kluft, die nun durch die Scheidung des Sinnlichen vom Geistigen sich auftut. Das Geistige wird zu einer Magie der Seele, und ins Spirituelle erhoben, findet es seinen feindlichen Gegensatz in der materiellen Substanz des Körperlichen. Wo der Ägypter die unveränderliche Gewalt des Urstoffes sah (Abb. 23), entdeckt diese Zeit die ihn beeinflussende lebenshemmende und verneinende Kraft, aus der die Seele nach Erlösung in die ureigensten reinen Sphären ihres irrationellen Wesens sich sehnt (Abb. 24—26). Es erscheint im Umriß die neue Welt des Christentums. Die Kunst schickt sich an, auch in ihrer formalen Struktur Symbol des transzendentalen religiösen Lebens zu werden. Die Strukturklarheit des Körperbaues verliert sich, die Glieder lockern sich in dem logischen Gefüge ihrer ehemals geschlossenen Anschaulichkeit in freien, unberechenbaren, unwillkürlichen Bewegungen (Abb. 31) und das Substantielle begrenzter Körperlichkeit löst sich in die unendlichen Sphären nebeligen Lichtes auf (Abb. 25, 26). Das Vernünftige wird

wieder zu einem kosmologischen Prinzip, in dem der Einzelmensch Sinn und Wert seines Wesens aus seinen Beziehungen zu einer höheren Lebensgesetzlichkeit zu erkennen sucht. Mit der Entdeckung des Eigenwertes der Persönlichkeit geht die Objektivierung der mystischen Beziehung von Eins und All Hand in Hand. Mit der Erkenntnis der Grenze des Einzelwesens stellt sich der Schmerz der Vereinsamung, die Sehnsucht nach Erweiterung des Ichs, nach dem Einswerden mit dem Unendlichen von selber ein. Die körperliche Bewegung wird jetzt zur sehnsüchtigen Gebärde, die künstlerische Organik generell Ausdruck eines transzendentalen Lebenssystems, dessen Tragik die Inhaltlosigkeit ist (Abb. 26), in der sich der Einzelne ohne Halt verloren sieht und sich dem banalsten Materialismus epikureischer Lebensweisheit hier, einer weltverneinenden Mystik dort in stoischer Selbstentäusserung in die Arme wirft. Der Sieg fremder religiöser Lebenssysteme war die letzte Folge dieser Entwicklung, durch die die griechische Welt versank. Aus ihren Trümmern bauten sich zwei völlig neue Welten auf: Im Süden in Italien die Renaissance, im Norden das Mittelalter.

Von der Renaissance zur Gegenwart

In der Renaissance hat der Prozeß zunehmender Differenzierung des menschlichen Geistes im Süden seinen Höhepunkt erreicht. Sie ist die Vollendung dessen, was die spätrömische Welt eingeleitet hat. Von der Umgrenzung des Natürlichen im Menschlichen des klassischen Griechen, der Objektivation des Menschlichen der hellenistischen Zeit kommt es durch Vermittlung Roms zur weiteren Differenzierung des Menschlichen selbst durch die Objektivation der Subjektivität im Menschlichen. Die Renaissance blickte zurück und prüfte das erste kritizistische Zeitalter. Das Christentum hat in seinem grandiosesten Schriftwerk, der Bibel, die Zeit geschichtlich denken gelehrt. Wohl behielt man die anthropologische Weltanschauung des Griechentums bei, aber man suchte das Absolute nicht in einem ewigen Sein, in der harmonischen Gesetzlichkeit eines in sich selbst kreisenden Lebens im Menschen, sondern faßte den Menschen als sozialgeschichtliches Produkt auf, als den zweckbestimmten Träger einer höheren Menschheitsgemeinschaft, sah die Willensbestimmtheit des Menschen und setzte über die freie Entfaltung der natürlichen Wünsche und Triebe die höhere Idee eines Verantwortungs- und Pflichtgefühls (Abb. 28). Der Begriff der Freiheit dreht sich um den der Persönlichkeit, sein Gegensatz ist das Gesetz, das Unpersönliche. Es war eine neue Rolle, die dadurch das Subjekt im Leben erhielt: es war das Unvollkommene an sich, das Zufällige, Willkürliche, Freie das erst durch seine immanente allmählich erkannte Zweckbestimmtheit zur Vollkommenheit gelangte. Das waren Denkmotive, die die ererbte griechische Weltanschauung auf eine neue Grundlage brachten. Das Leben wird zum dauernden Läuterungsprozeß des Subjektes, zum Schauplatz seines Wirkens; seine Metamorphose ist nicht

wie in Griechenland Zweck an sich, das Wesen des Gesetzes nicht Harmonie-Einheit an sich, sondern Einheit-Harmonie wird das objektivierte Ziel, die zielsetzende Idee, das Ende der Entwicklung.

Es objektiviert sich so der Mensch der modernen Kultur, der als höheres Gattungsexemplar zur Freiheit des Intellektes und zur Selbstbestimmung des Willens kraft der Erkenntnis seines Wesens gelangt. Als menschliches Subjekt vertritt er die Idee eines moralischen Prinzipes und erhebt die Eigengesetzlichkeit seiner Natur zur Würde einer sich selbst bestimmenden Macht (Abb. 27). Giotto und Masaccio leiten diese Periode ein. Die Gebärde betont die motivische Ungebundenheit und doch erhält das persönliche Tun den Schimmer ewigen Seins, den Adel der Unsterblichkeit, den Stolz der Überlegtheit und Überlegenheit und den Ernst der Verantwortung. Die Bewegung des Körpers wird zum überlegten Handeln, die Gebärde bestimmt den Charakter der Form, der Körper und Raum wird zu einer metaphysischen Wirklichkeit, denn der Geist leitet die wilde Gewalt seiner Substanz, verklärt seine stoffliche Wirklichkeit.

Das Körperliche entsteht aus dem Zusammenwirken des Geistigen und Sinnlichen. Das Ewige kündet sich an den Köpfen Masaccios nicht durch die Unveränderlichkeit der Gesetzlichkeit der Substanz, wie bei dem Ägypter, noch durch die still in sich kreisenden harmonischen Lebenskräfte, sondern in dem Wachsen und Quellen, in der Tendenz zur Veränderung; der Kopf charakterisiert nicht einen geistigen Zustand, er erzählt von der Geschichte urweltlicher Lebenskraft, vom Wachsen und Werden, von der disziplinierten Energie der geistigen Willensmächte, die Tod und Leben zugleich sind. Die „Form“ ist nicht das konstitutive Prinzip des Körperlichen, das als ewige Gesetzlichkeit alles Persönliche und Malerische in sich schließt, sondern die Qualität des Körpers, die sichtbar gewordene, den Stoff erzeugende, das Wachstum bedingende Willenskraft, die der Wand-

lung das Gepräge irrationaler Gesetzlichkeit verleiht. Das Urbild Platos verändert sich zur Urkraft, das Sein wird zur gesetzlichen Folge. Die „Form" verkörpert die sichtbar werdende geistige Ursache des subjektiven Seins. An Stelle der Logik ihrer Gesetzlichkeit tritt der „Logos" des individuellen, anschaulichen Daseins.

Es ist nicht das glatte, harmonische Fließen (Abb. 31), sondern der Kampf, der da geschildert wird, die Bosheit und Tücke in Ecken und Kanten (Abb. 28), das Harte, Herbe (Abb. 30), die scheinbar plötzlichen Wechsel im Motiv, Beschleunigung und Verlangsamung der Pulse, Engigkeit und Qual hier, Jubel und Befreiung dort; das Große bedrängt das Kleine, das Schwache flieht vor dem Starken — es ringt der Geist und wird zur Tat.

Mit dem Augenblick, da das Dasein bis auf eine letzte Grenze des Individuellen zurückgeführt ist, und dieses aus der naiven Gebundenheit sich löst, seine grenzenlose Unterschiedenheit alle ererbten Bande der Lebenseinheit zerreißt, und der apollinische Stolz des Selbstbewußtseins das „Ich" durch die Idee der persönlichen Freiheit erklärt, verinnerlicht sich das Leben im Menschen, veräußerlicht sich das, was außer seiner selbst liegt, die „Natur".

Auf diese Weise wird das Subjekt zum Träger der Seele und damit bildet sich die Stufe einer in sich bestimmten Entwicklungsgeschichte des Geistes, dessen ideelle Ganzheit zerfällt in die einzelnen Äußerungen seiner vorübergehenden Verwirklichung. Das Subjekt in seiner geistigen Vollkommenheit ist nicht Ursache, sondern Zweck des irrationalen, schöpferischen Lebens. Geleitet vom griechischen Lebensoptimismus versuchte Raffael hieraus dies Lebensideal in einem Persönlichkeitsideal darzustellen, wobei jedes Einzelne gewissermaßen nur „eine Tonart für je eine Weltsymphonie" des differenzierten Geistestypus der Menschheit darstellt. Geleitet vom transzendentalen Geist des Christentums sah Michelangelo in jener Ge-

bundenheit des Individuums an diesen Fluß der Entwicklung, des Kommens und Gehens, das Ephemere des Einzeldaseins (Abb. 29) und von dem dionysischen Strudel der schöpferischen Kraft getragen, wird ihm die Ewigkeit zum Grenzenlosen, Inhaltslosen, Ziel- und Endlosen, zur Kraft des Todes. Das Aufgehen in die Unendlichkeit ist ihm nicht höchstes Glück des Erdenmenschen, sondern die Vernichtung seiner Einzelexistenz. Das System der Einheit ist für ihn nicht wie für Raffael ein rationalisiertes, regulatives Prinzip, durch das die Grenze auch für Wirken und Tun der Einzelmenschen gezogen wird, sondern das System ist jene immanente Willensbestimmung, die zur Qualität seines menschlichen Geistes wird, der Geist verliert das Persönliche des Inhalts und wird zu einem Absoluten der menschlichen Geistesnatur. So erscheint ihm der Körper wieder als Verkörperung eines kosmologischen Prinzips, das ihm aber, losgelöst vom Persönlichen, ins Inhaltlose stürzt. Es ist der Titanensturz des größten Genius der Renaissance. Raffael faßte das geschichtliche Werden als eine rationale Kette von Ereignissen auf, die auf den Höhen der Menschheit sich abspielen; Michelangelo ist schon in der Sixtina von den Niederungen des menschlichen Daseins, gewissermaßen genetisch von unbewußtem Triebartigen, von der dumpfen Macht des substantiellen Lebens zur freien Willensmacht des intuitiven Geistes und schließlich zur Genesis des Geistigen selbst im Schöpfer des Kosmos emporgestiegen. In seinen Spätwerken kam er zur überhistorischen Form und faßte das ewige Werden als ein ewiges Sterben, eine ewige Sehnsucht nach Erweiterung der Lebensgebiete und ein ewiges Insichversinken. Die absolute Gesetzlichkeit: im Anfang war die Kraft. Die Welt ist ihm der Kosmos von Energien, gegenüber deren bestimmendem Walten der Wille der Persönlichkeit zur Sklavenexistenz erniedrigt wird (Abb. 29). Sklaven sind Michelangelos plastische Meisterleistungen, das Testament seines künstlerischen Geistes.

Darin liegt die weitere Bedeutung der Renaissance, daß sie das Problem der Weltvernunft voluntaristisch faßte. Sie frug nach dem Wesen und Ziel des Willens, daher die wilde Energie von Anfang an, die dem Körper nirgends Ruhe gönnt, die Form zur sinnlich sich ausdrückenden Qualität des subjektiven Geistes, zum Willen macht und das Substantiv-Materielle des Körpers und seine Ruhe aufhebt zugunsten einer innerlichen Spannung.

Die „Form" wird die Gebärde. Gebärde aber ist Seelenausdruck und so wird die Form der Ausdruck der vom Menschen beseelten Materie.

Aus der Gebärde gewann Giotto auch das lebendige Gesetz seiner Räumlichkeit. Diese Gesetzlichkeit ist seelisch-geistiger Natur. Raffael hat diese Einheit nie erstrebt. Seine Ziele lagen auf anderen ihm individuell bestimmten Gebiet. Erst in seinem letzten Werke wurde unter Einfluß Michelangelos für ihn die Beziehung der allgemeinen Gesetzlichkeit der Bildkonstruktion und der Individualität der dem geistigen Inhalt angepaßten Gebärde ein künstlerisches Problem. Er opferte die äußerliche Harmonie der Bildform der Idee des Inhaltes zuliebe, aber er veräußerlichte auch die Gebärde und damit den Inhalt und die Handlung des historischen Ereignisses; Michelangelo wurde in ihm zur berauschenden Phrase.

In Raffaels großem und vielleicht trotz seiner Popularität größtem Werke, der Sixtina, lebt der griechische Optimismus als das notwendige Gegengewicht Michelangelo gegenüber fort. Das Ewige ist hier das Willen- und Wunschlose in der Madonna, die sakrale Macht des Augenblicks, wo aus der Bewegung die seherische Ruhe wie ein milder, großer Schatten sich über alles legt und aus dem unbewußten Tun das Erlebnis weltüberschauenden Bewußtseins wird. In den beiden reichlich nüchternen, ja das Banale und Affektierte streifenden, anbetenden Gestalten kapituliert der praktische Intellekt der Aller-

weltweisheit und vor der Größe des Irrationalen bekennen sie das Subalterne ihrer subjektiven Beschränktheit. Das Bild ist wirklich ein Markstein in der Entwicklung der Renaissancekultur.

Die Objektivation des menschlichen Geistes war in der Renaissance kritizistisch-wissenschaftlicher Natur. Sie baute sich das erste idealistische System der Vernunft. Sie frug nach den praktischen Zwecken der Intelligenz; diese war die schöpferische Ursache der Dinge, nicht deren Produkt. Man frug nicht nur nach dem Wesen der Erkenntnis, sondern man objektivierte die Erkenntnismittel in einem System des Wissens. Auch in der Kunst. Man konnte unterscheiden zwischen der empirischen Welt und der Welt der Kunst, unterschied zwischen dem Gegenstand der Darstellung und der künstlerischen Form seiner Gestalt, zwischen den Gegenständen der Erkenntnis und der Form ihrer Ordnung. Von der Eigengesetzlichkeit des menschlichen Geistes war man zur Eigengesetzlichkeit der Kunst fortgeschritten und hatte sie in Gegensatz zur empirischen Welt gebracht, von der Idealität des Gegenstandes der künstlerischen Vorstellung (wie die Griechen) ist man zur Idealität der Erkenntnisformen fortgeschritten. Es trennen sich Form und Inhalt.

Man genießt den Gegenstand seiner künstlerischen Subjektivität wegen, den (empirischen) Gegenstand als Kunstwerk an sich. Die künstlerische Form idealisiert nicht schlechthin durch den Typus einer allgemeinen Formgesetzlichkeit, aber sie gibt dem Gegenstande als Erscheinung einen neuen Inhalt, eine neue Qualität und Kausalität, ohne dabei sein empirisches Dasein irgendwie zu kürzen (Abb. 32). Es ist wohl der folgenreichste Schritt, der in der Entwicklung der Kunst getan wurde. Die Moderne baut da weiter. Der Gegenstand wird zur bloßen Erscheinung erniedrigt, um in eine neue Sphäre künstlerischen Daseins gehoben zu werden. Daher in der Hochrenaissance die zunehmende Indifferenz der Gebärde und die gewisser-

maßen schematische Darbietung der Erscheinung, in der die Individualität der Glieder auf die Metamorphose eines irrationalen und nivellierenden Farbmotivs, die letzte Ursache seines künstlerischen Daseins, Licht und Schatten, gebracht wird (Abb. 33). Die geistige Potenz des dargestellten Gegenstandes verblaßt vor den neuen Potenzen seiner künstlerischen Wirklichkeit. In dieser Indifferenz des Absoluten im Menschen jenseits von Gut und Böse, Sinnlichem und Geistigem, dem Alogischen der geistigen Existenz des Individuums streift auch die Hochrenaissance bewußt die Sphären einer „primitiven" Kunst. Die Entwicklung verläuft im Kreise.

Auch das allgemeine Verhältnis zur außermenschlichen empirischen Natur wird hierdurch bestimmt. Durch die Systematisierung des praktischen Intellektes wurde die außermenschliche Natur zum Reiche der Unvernunft erniedrigt, deren köstliche Ruhe und Indifferenz der Mensch in dem Augenblick zu verlieren schien, als er sie seinen Nützlichkeitszielen zu unterwerfen begann. Aus der Unrast der schaffenden Energie, dem Zielbewußtsein des Geistes sucht er nun Erlösung. Die praktische soziale Menschheitsgemeinschaft hat ihn der Lebensgemeinschaft mit der Natur beraubt. Der Seufzer nach der unverstellten Jugend der menschlichen Seele ist jene sentimentale Gebärde des Zeitgeistes, die immer im Augenblick hoher zivilisatorischer Leistungen erscheint. Denn diese bauen die Lebensgemeinschaft auf einem regulativen Prinzip auf, das nur die Grenze der Handlung des Lebens festsetzt und doch nie seine innere Struktur erfaßt. Es ist der Boden, in dem die Kunst Raffaels wurzelt; hier trennt sich Inhalt und Form, Bildsystem und Bildidee der Darstellung auf der Suche nach dem Absoluten der Erscheinung.

Daher merkt man den Florentinern, den ersten und erfolgreichsten Trägern moderner Zivilisation nach den Griechen, auch die Arbeit des Gehirns in dem Kunstwerk an (Abb. 35). Die Gestalten Piero

di Cosimos (Abb. 34) geben nur die Pose der Entspannung in den Figuren, besser Ausspannung von der Arbeit, Ruhe und Sinnesgenuß ist kein Motiv des Bildes; ein distanziertes Arkadien, das doch nur die Sehnsucht eines zwiespältigen Lebens illustriert und die Natur zum Schauplatz, zur „Staffage" erniedrigt.

Die Venetianer dachten und empfanden anders. Für sie war das Erotische nicht ein objektiviertes Problem der verlorenen Natürlichkeit des Menschen, sondern der natürliche Inhalt ihres Denkens. Giorgione gab dem nackten Körper das Sakrale einer von aller Geschlechtlichkeit gereinigten Sinneswelt (Abb. 39), indem er aus der Metaphysik seiner Farbensymphonie das künstlerische Motiv der Ruhe gewann und das Stofflich-Substanzielle des Körpers in dieser irrationalen Strahlenkraft des Lichtes verklärte. Das trieblose Urbild der Natur erscheint entschleiert, nicht um das Erschütternde seiner Größe, sondern um in der Intimität seines Wesens zu zeigen: die unbewachte Natur jenseits sozialer Konventionen in der Seligkeit ihres widerspruchslosen Daseins, in dem Frieden und der verschwiegenen Pracht paradiesischer Herrlichkeit. Es ist eine höhere Vernunft, die sich hier jenseits des Intellektes und des Willens viel mehr wie bei den Griechen stimmungshaft durch jene Kraft ausspricht, die im Eros der Fleischlichkeit liegt. Der Körper wächst über das Individuelle seiner Gegenständlichkeit hinaus und wird zur Verkörperung eines veredelten Naturzustandes, in dem das Erotische dem Stofflichen des Körpers eine spirituelle Qualität verleiht. Das Leben drängt hier still über die Horizonte des Gegebenen hinaus zu einer in sich beruhigten widerspruchslosen Ganzheit, die nicht über den Dingen, sondern in ihnen lebendig ist. In dieser Idee einer heiligen Lebensgemeinschaft von Mensch und Natur spricht sich etwas von der schaffenden Kraft des Universums aus, durch das der Schöpfer liebend das reine Urbild seiner Schöpfung in die unsichtbaren Tempel

seines Geistes hebt. Wo der Grieche die Immanenz von Natur und Mensch gestaltet, denkt die Renaissance über ihre Beziehungen nach.

Venedigs Künstlerschaft, von solchen Meistern geleitet, hat auch dem Erbe Michelangelos einen anderen Inhalt gegeben, trotz der engen formalen Anlehnung an die Formenphraseologie seiner künstlerischen Sprache. Der Gegensatz zu dem Intellektualismus der florentinisch-römischen Kunst kommt hier mit aller Schärfe zum Ausdruck. Giorgiones Körper (Abb. 39) haben Palma (Abb. 40) gegenüber noch das Disziplinierte der Spannung, die repräsentative Pose, bei Palma löst sich alles in das triebartig animalisch-vegetative Dasein. Die dämmerigen Sphären halbwacher Zuständlichkeit sind gewissermaßen das „geistige" Motiv des Körpers, in dem das Sinnlich-Materielle seiner elefantinen Gestalt über alle Pose und alle rationale Ordnung des Geistes triumphiert. Deshalb fehlt die sinnlich-schöpferische Lebenskraft, durch die Rubens den Körper mit seinem dionysischen Machtbewußtsein erfüllt; was hier wirkt, ist die dumpfe Macht der Substanz, die erdrückende Last des Reichtums des Lebens. Der Wille in diesem Körper ist nicht durch die enge Grenze seiner Körperlichkeit, sondern als bloße Qualität der Substanz gebunden; der Wille ist hier das Unbewußte, die ziellose inhaltlose Kraft, über deren Leben als letztes Zeichen zivilisatorischer Herkunft der Schimmer der Melancholie sich breitet. Die olympische Größe versinkt in gesättigter Wollust, die als „Gebärde" Motiv der Form und der Bewegung zugleich ist. Daher rückt auch dieser Körper so weit ab von banaler stofflicher Gegenständlichkeit. Aber die Geschichte im Hintergrund bleibt doch noch ein Zugeständnis an die intellektuelle Seite des Bildes und nötigt den Gegenstand in den kausalen Zusammenhang eines historischen Ereignisses, dem der Hauptpunkt des künstlerischen Interesses, die Gestalt, im Grunde genommen widerspricht, auch formal. Für den Epigonen geht eben die Bildrahmung

nie restlos auf, wie für das originale Genie. Deshalb ist die interessanteste Seite der sog. manieristischen Kunst das Auseinanderfallen des objektivierten ästhetischen Motivs und der Kausalität der Handlung, ja vielfach wird der transzendentale Gedanke des Bildmotivs in der Handlung materialisiert. Das 17. Jahrhundert hat von dieser faulen Frucht am meisten gekostet.

Bei Everdingens Bild (Abb. 38) wirkt das rauschende Pathos in dem Formenmotiv der weiblichen Figur deshalb so trivial, weil der Satyr im Bilde die Gestalt voll lüsternen Behagens bei einem Glase Wein betrachtet und als Erscheinungsmotiv mit ihr den Zusammenhang verliert. In der weinseligen Stimmung der Kneipe büßt das Olympiertum den Adel der freien Eigengesetzlichkeit seines Wesens ein und wird in seiner gegenständlichen Vereinzelung (der Nymphe) zur Zielscheibe frivolen Spottes, mit der der nüchterne Alltagsepikureer die Weisheit eines höheren Geistes belächelt. In diesen Sphären des Gemeinen ist das Nackte zur Indiskretion geworden und die Idee der Freiheit auf ihre negative Seite zurückgeführt: Nichtachtung jeder Gesetzlichkeit.

Das Problem des Ausgleiches des freien Waltens des Geistes im Menschen und der Natur und seine Verbindung mit einer höheren Gesetzlichkeit stand auch künstlerisch vielfach in dem Mittelpunkt des anschaulichen Denkens der Renaissance (Abb. 42). Es deckt sich das Problem mit der Beziehung des allgemeinen Bildaufbaues zur Individualität der Gebärden der handelnden Gestalten. Giotto und Masaccio stellten die Raummotive auf die Gebärde der Hauptfigur zwar ein, aber stets so, daß das innere Gleichgewicht der Komposition, ihre formale Harmonie, nicht gestört wurde. Das war das Erbe der griechischen Kunst: In der indifferenten Ruhe der Bildstruktur kreisen die Kräfte in sich selbst, wie die Motive der klassisch griechischen Gestalt. Doch schon bei Masolino (Abb. 41) macht sich der radikal verfahrende

Subjektivismus des Quattrocento geltend, der das gesamte Raummotiv zur Verstärkung der Gebärde der handelnden Hauptperson benützt, während andrerseits bei Piero della Francesca (Abb. 36) zielbewußt der Raumorganismus die Gebärde zwar still begleitet, sie aber gleichzeitig hineinleitet in die allgemeine Bildgesetzlichkeit, deren Ruhe nicht schlechthin Harmonie, sondern innere Sammlung, Spannung ist und die hieratische Feierlichkeit der Gebärde zum Motiv des Bildes wie zur bestimmenden Eigenschaft jedes Gegenstandes macht. In dieser Vergeistigung der gesamten Bildkomposition reichen sich hier die disziplinierende Härte mittelalterlicher Hierarchie, die epigrammatische Würde moralischer Selbstverantwortlichkeit der Renaissance und phrasenlose Sachlichkeit moderner zivilisatorischer Geistesmacht die Hand. Auch zum Teil im Material des Denkens. Denn die „impressionistische" Auflösung der Gestalten in komplementäre Freilichtfarbmotive dient weniger der Verklärung als der Entmaterialisierung ihrer Körperlichkeit.

Unter diesem Gesichtswinkel gewinnen überhaupt die Farb- oder besser Lichtprobleme der Renaissance ihre besondere weltgeschichtliche Bedeutung. Denn in der Gesetzlichkeit der Farbenmetamorphose bleibt das Motiv der Gebärde deshalb frei, weil der Körper unter Aufgabe seiner materiellen Grenze in die irrationale Unendlichkeit des entmaterialisierten Raumes sich verliert. Das Problem der geistigen Übereinstimmung dieser in der Farbenmetamorphose als „Form"-gewordener künstlerischer Inhalt sich darstellenden entmaterialisierten unendlichen Räumlichkeit mit dem Inhalt der Gebärde zeigt am besten, daß diese Dinge innerhalb einer ästhetischen Kategorie des sog. „Malerischen" gar nicht zu erschöpfen sind. Leonardo da Vinci bildet die Grundlage, Correggio und Tintoretto die programmatischen Endpunkte. Rubens, van Dyck, Greco und die Künstler des Rokoko sind in den hier vorgezeichneten Bahnen gewandelt.

Correggio (Abb. 45) nahm der Gebärde die intellektuelle Willensbestimmtheit und die Vereinzelung ihres geistigen Daseins. Seine Gestalten sind die verkörperte stille Jubilante genußfreudiger Freiheit. Aber aus dieser freien Beweglichkeit zartschlanker, blütenweißer Körper gewinnt er ohne Aufgabe ihrer Gegenständlichkeit das irrationale Bild- und Ausdrucksmotiv für eine erotische Vitalität, die aus dem Tun und Sein der Einzelheiten sich eine intime Kosmogonie der sinnlichen Welt erbaut. Die gleichartige, visionär-erotische Bestimmtheit der einzelnen Gestalten äußert sich künstlerisch in der irrationalen Ähnlichkeit der über den Gesamtraum ausgebreiteten, figürlichen Erscheinungsmotive, die so der scheinbar schrankenlosen Freiheit einer lockeren Gestaltenwelt die immanente Weihe traumhaft seliger Naturgemeinschaft gibt. In ihr wurzelt die Erregung schwärmerischen Genusses und die olympische Seligkeit als Lebenssinn und letzter Zweck des Daseins. Doch ist dieser Optimismus nicht oberflächlicher Natur. Es liegt in ihr veredelte epikureische Lebensweisheit, die sich hier mit der nervösen Feinheit einer von allem Brutalen befreiten, aber doch triebartig starken Sinnlichkeit des Kulturmenschen verbindet. Diese empfindsame Sinneslust läßt vor der liebenswürdigen Keckheit und naiven Einheitlichkeit einer fast kindlichen Überzeugung im Vortrag ganz vergessen, daß hier eine blendende Phraseologie und fast raffinierte Geschicklichkeit sich der Verwendung effektvoller, wenn auch diskret sich aussprechender künstlerischer Mittel bedient. Deshalb ist dieser „Eros" bei Correggio ganz anderer Natur wie bei den Venetianern. Er ist nicht gebunden an die Last der Substanz, andrerseits nicht rationalisiert in der kausalen Beziehung der Gestalten innerhalb einer Handlung. Diese Sinnlichkeit wird vielmehr getragen von einer unglaublich beweglichen, natürlichen Intelligenz, die sich in der spielenden Meisterung der Welt im vollen Bewußtsein ihres Wertes fühlte und doch naiv den meta-

physischen Lebenswillen auf eine künstlerisch so reich differenzierte und doch harmonische Formel brachte wie — Mozart. Deshalb ist die Lyrik Correggios bei aller Koketterie des künstlerischen Geistes nicht sentimental, weil sie vom liebenswürdigen, die Skepsis verdekkenden Lächeln des Weisen getragen wird, der sich der Grenze alles Menschlichen bewußt ist und dem Intimen und Intimsten die Weihe der allbestimmenden Macht, der Liebeskraft im Universum, verleiht.

Tintoretto (Abb. 37) ging noch weiter. Man frägt vergeblich nach der Handlung im Bilde; er entkleidete das Geistige der Körperbewegung seines von Michelangelo überlieferten dramatischen Inhaltes und bringt es hier auf eine absolute, unpersönliche, aber nicht abstrakte Formel, die nur von der Freiheit alles Lebendigen und seiner heimlichen Gesetzlichkeit spricht: Körper, wie Wolken aus Licht geschaffen, im Äther schwebend, spotten der Grenze jeder Räumlichkeit und der intellektuellen Deutbarkeit jeder Pose als Handlung, und doch verliert sich in dieser diagonalen Parallelität der Gestalten die Bewegung hinüber und herüber, als spinne das Leben selbst den unsichtbaren Faden, der alles hier zur traumhaften Gemeinschaft in einer irrationalen, künstlerischen Einheit führt. Es fehlt jede Spannung, jeder Wille zur Überhöhung oder Steigerung des Daseins in diesem sonnenbeglänzten Frieden. Das Leben kreist in sich selber. Es fehlt der Gegensatz von landschaftlicher Natur und menschlichem Körper, denn Raum und Körper bilden durch das Licht auch künstlerisch eine transzendentale Einheit, die das Leben als gesetzliche Bewegung schlechthin, in einer Feierstunde freilich gesehen, begreift; es fehlt das Geistige der Gebärde, denn alles Geistige liegt in dem Bildaufbau. Deshalb ist jede Einzelheit, für sich gesehen, relativ sinn- und bedeutungslos. Die Bedeutung des Einzelnen liegt fast ausschließlich in seinen künstlerischen Bildbeziehungen. Das ist das Modernste in der Schöpfung. Nur ist der Friede in dem

Bilde nicht einfach impressionistische Zuständlichkeit, die die Figur zum bloßen Farbfleck erniedrigt.

Man vernimmt Schwingungen der Seele bei Tintoretto wie ferne Klänge einer Melodie aber wie einst bei dem Meister von Castelfranco von jener echogleichen Zartheit, in der die Unterschiede des Starken und Schwachen, das leidenschaftliche Anschwellen, das wonnige Sichausbreiten, die andächtige Sammlung als Motive zu einer Fata morgana tönenden Lebens im Lichtraum zerfließen. Befreit von allen sozialen und kirchlichen Symbolen muß hier die ererbte Phraseologie sich einem fürstlichen Künstlersinn fügen, der die Naturgemeinschaft nicht im vegetativen Dasein dumpfer Substanzgewalten sucht, sondern in jenem sonntäglichen Glanze, in dem sie wie eine feine Spiegelung im Lichtmeere griechischer, in sich gekehrter, von allen engeren Zwecken und aller künstlerischer Eitelkeit gereinigten Lebensklugheit erscheint. Der Geist fängt an sich selbst als Schöpferkraft des Universums, in seiner intimen und doch heimlich stolzen unpersönlichen Schönheit, in den letzten irrationalen Schwingungen eines zwiespaltlosen Lebens zu genießen und aus dem Reichtum seiner Bewußtseinsinhalte das Unbewußte als die irrationale, einigende Macht der Seele zu preisen, aus dem anthropologischen wieder ein kosmologisches Weltanschauungsprinzip „primitiver" Kultur sich zu formen. Es ist die edelste und letzte Frucht des italienischen Barocks.

Man pflegt Michelangelo den Vater des Barock zu nennen. Doch ist die Ähnlichkeit rein äußerlicher Natur; die fluktuierenden Wellen leidenschaftlicher Kräfte gehören hier und dort ganz anderen Welten an. Die Subjektivität der Werke Michelangelos entsprach eben dem Wesen und Schaffen des Genies. Und doch war Sachlichkeit für Michelangelo ein „Sakrilegium"; aber Sachlichkeit hieß ihm nicht das Gegebene der empirischen Welt bloß ordnen, sondern seine innere

Notwendigkeit, seine heilige Gesetzlichkeit, die Gebundenheit des individuellen Geistes und Willens an die materielle Grenze seiner Körperlichkeit dramatisch schildern.

Das Barock kehrte den Gedanken in sein Gegenteil. Das künstlerische Subjekt zieht die erkenntnistheoretische Folgerung aus der anthropologischen Weltanschauung der Renaissance. Es fühlt sich nicht mehr bloß als Endpunkt und bekrönenden Zweck der Schöpfung, nicht nur als idealste Verkörperung göttlicher Vernunft, sondern kraft der Eigengesetzlichkeit und Freiheit seines Geistes der Natur gegenüber als schöpferisches Organ der Welt: das Subjekt gefällt sich in der Überwältigung des Stofflich-Sinnlichen und schwelgt in dem Bewußtsein eigener Macht (Abb. 46). Die körperliche Grenze, die materielle Bestimmtheit verliert ihre dem Walten der Kräfte zielsetzende Bedeutung, so daß ganz von selbst das Lebensgesetz der menschlichen Vernunft zu einer objektivierten kosmischen Organik wird. Wo die Hochrenaissance aus der Genesis des Motives die Harmonie und Klarheit einer idealen Ganzheit gewann, schwelgt das Barock in dem unendlichen Reichtum der Gestaltungen und Wandlungen eines schöpferischen Geistes. Der radikale Subjektivismus kann sich durch vielgliedrige Unterscheidungen nicht genug künstliche Widerstände und Widersprüche schaffen, durch deren künstlerische Ordnung er zur Apotheose seiner selbst im Kunstwerk gelangt. Auf diese Weise geht das ganze System der künstlerischen Ordnung seines regulativen Zweckes verlustig und wird irrationaler romantischer Ausdruck wilder kosmischer Vitalität, in der sich die Stürme des Lebens bespiegeln. Das Persönliche und die Unterschiedlichkeit seiner geistigen Potenzen geht unter in diesem alles gleichmachenden Halleluja der Lebensurkraft, in dem das künstlerische Denken das geistige Gestaltungsmotiv auf eine letzte Grundidee festlegt: die Beziehungen der Individualität zur allumfassenden

schöpferischen Lebensmacht. Die logische Biogenesis des Motives wird zu einem Rhythmus von Haß und Liebe, Vernichtung und Sieg, Verzweiflung und Frohlocken gemacht, die aber letzten Endes nichts anderes ist als ein Spiel des Geistes mit dem Material seines Denkens, eine künstlerisch sich ausdrückende Physiologie der Lebenssubstanz, trotz oder besser wegen der sentimentalen Gebärden, die zur schauspielerischen äußerlichen Pose geworden sind. Das Orchestrale und Emphatische von Form und Gebärde wirkt nur nach außen. Der Inhalt der Darstellung ist nur Vorwand für die freie Betätigung künstlerischer Subjektivität geworden. Der Geist der Naturwissenschaft erscheint im Gewande der Romantik. Rubens heißt ihr größter Meister, dessen animalisch-derbbäuerliche Urkraft am wenigsten durch die Konventionen einer ererbten Phraseologie beengt war.

Aber diese ganz willkürliche Subjektivität hat die Kunst auch gleichzeitig von ihrer dienenden Stellung als Hilfsmittel zum Zwecke der Darstellung außerkünstlerischer Ideen befreien zu müssen geglaubt. Es entsteht die Frage nach dem Wesen und nach den Grenzen der wahren, höchsten Kunst. Sie wird Objekt des Denkens; ihre Form und ihr Gegenstand beginnt problematischer Natur zu werden. Die Renaissance hat die Frage zunächst im Sinne des akademischen Spezialisten beantworten zu müssen geglaubt. Der Künstler fühlt sich als Angehöriger einer geistig bevorrechteten Menschenklasse, deren dünkelhafte Weisheit sich nun einer hochmütigen Theatergebärde bedient, durch die der „Kundige“ und Berufene das Problem der Wahrheit in das der Kalligraphie auflöst. Es ist nur der Macht einer gewaltigen Überlieferung zuzuschreiben, daß die Eklektiker Italien von dem verschont haben, was das 19. Jahrhundert über sich ergehen lassen mußte. Ein Rest olympischer Weihe adelt hier auch den Geringsten. Aber auch die Großen haben sich mit diesem Geiste auseinandergesetzt. Tizian ist ein Beispiel für viele. Der junge Meister

schafft mit Andacht und Bedacht und wo der Furor der Begeisterung über ihn gerät, bleibt die Glut seiner Sinnlichkeit gebunden an die elegische Harmonie der Bildorganik. In dem jungen Tizian steckt etwas von dem großen religiösen Weltgefühl und der Bescheidenheit des Orientalen dem unsichtbaren Höchsten gegenüber, dessen Gemeinschaft ihn heiligt; da versteckt sich die Gebärde der Hände und alles läßt sich willig tragen von dem großen stillen Strom kreisenden kosmischen Lebens, trunken und bezaubert von seiner lockenden Heimlichkeit, von seinen verschwiegenen Freuden. Das strahlende Gefunkel der Farbe wird umsponnen von den dünnmaschigen Netzen des Lichtes, das das Leben in die rätselhaften Weiten der Unendlichkeit verweist. Der Tizian der vierziger Jahre fühlt sich als Herr und Meister, er sucht nach Stoffen, in denen er das Titanische seiner künstlerischen Meisterschaft zur Geltung bringen kann. Seine Kunst wird zum imponierenden Kunststück, aber die Gebärde ist häufig nur eine stolze Phrase. In dem Prometheus (Abb. 43) ist auf den hinsinkenden Arm das ganze Bild eingestellt, dieses Motives wegen ist das Ganze gemalt, ein ganzer Strom der hier stolz rauschend in dem Linienflusse der eleganten Kurven in die Tiefe sinkt. Aber es ist auch nur dies stolze, gewaltige Rauschen. Man bewundert die Meisterschaft der künstlerischen Konzeption. Der Meister genießt als künstlerischer Organisator sich selbst. Er macht sich frei von dem Banne gegenständlicher empirischer Wirklichkeit und ein rücksichtslos verfahrender künstlerischer Eigenwille löst alles auf in den Feuerzauber des Lichtes. In ihm genießt er die Seligkeit seiner künstlerischen schöpferischen Macht, die Freiheit seiner selbst, durch die der Starke sich an der Größe seines die Unendlichkeit umfassenden Geistes berauscht. Aber diese Unendlichkeit hat keinen transzendentalen Inhalt mehr, es ist die substantielle Gewalt ihrer immateriellen Größe, die allein hier wirkt.

Hier setzt die Arbeit Tintorettos ein. Sein moderner Subjektivismus kümmert sich von Anfang an wenig um die überlieferten Motive. Er gibt allem ein neues überraschendes Gesicht. Neben Michelangelo ist keiner von so radikalem Subjektivismus wie Tintoretto. Gewiß ist dabei auch seine Kunst nicht frei vom Artistischen, und sein divinatorischer Leichtsinn ließ ihn nicht lange sich mit Einzelproblemen aufhalten. Aber sein starkes Pathos ist nicht bloß rhetorischer Natur. Es ist ein Stück Savonarolaschen Geistes in ihm lebendig, er predigt mit einer grenzenlosen Leidenschaft und die gewaltigen Bewegungen in seinen Szenerien sind ihm zur Vision geworden, in denen er die unwiderstehliche Kraft, die am Anfang der Tage die Berge aufwarf, gestaltet und erlebt (Abb. 44). Er genießt sich nicht selbst in dieser Kraft, sondern er ist einer von denen, für die das Schaffen eine Art Erlösung, eine Art persönliches Gebet in mittelalterlicher Glaubensinbrunst gewesen ist, durch das er sich von der erdrückenden Übermacht wilder Naturvorstellungen befreit. Hierin liegt die kindliche Seite seiner Kunst. Das Kalligraphische von Tizians Jugendbildern hat er deshalb nie gekannt. Überhaupt hat seine Schönheit nicht den herkömmlichen Begriffsinhalt. Keine Linie, keine Farbe, die für sich gesehen sein will, um der Wirkung willen. Er nimmt der Persönlichkeit im Bilde ihre geistigen Kräfte und macht aus ihnen nur die anschauliche Metamorphose eines Grundmotives, das ihm hierdurch zum Träger eines kosmischen Vitalismus wird. Aber dieses alles durchdringende Leben hat einen ganz andern Inhalt wie bei Rubens. Es fehlt das Blütenhafte der Jugendkraft; an seine Stelle tritt der seherische Ernst, der faustische Grüblersinn, die düsteren Dämmersphären des Ungewissen. Die Schatten der Finsternis, des Geistes der stets verneint, ringen hier mit dem Licht, dessen helle, stille Majestät der brutalen Kraft gebietet und sie aus einer Ewigkeit in die andere wirft. Tintoretto läßt nicht die Fata morgana der Gött-

lichkeit wie Raffael hinter einem sich öffnenden Vorhang erscheinen, das Göttliche ist für ihn nicht bloß eine handelnde Person, sondern eine im Bildmotiv wirkende und verwirklichte Kraft. Hierin liegt seine unvergängliche weltgeschichtliche Bedeutung. Er verendlicht nicht die Unendlichkeit in Symbolen, er kennt keinen Unterschied mehr zwischen Handlung und Bildform, sondern aus der Idee der Handlung gewinnt er die Geistigkeit seiner Bildstruktur (Abb. 48). Im Bilde entfaltet der Kosmos die Riesengröße und aus dem scheinbar unberechenbaren wilden Walten der Kräfte formt sich die heilige Macht des Gesetzes. Ihr Sinn ist Wirken, ihr Ziel ewiges Ereignis. Im Gegensatz zu dem Ägypter ist hier die Ewigkeit nicht die bestimmende, beengende Macht in ihrer dauernden Unveränderlichkeit, sondern der ewig schöpferische Wille des Kosmos, und seine Eigenschaft ist Grenzenlosigkeit, Unsichtbarkeit, er äußert sich nur als Wirkung, er verwirklicht sich nur im Ereignis, nicht im Sein. Deshalb ist der Bildaufbau bei Tintoretto kaum zu beschreiben, weil nirgends die Struktur das Sondersein eines erkenn- oder benennbaren Regulatives gewinnt. Das System des Bildaufbaues wird bestimmt durch die „geistige" Idee des Bildes, die religiöse Handlung. Die empirische Räumlichkeit wie die Körperstruktur verlieren daher den Wirklichkeitswert ihrer Gegenständlichkeit und werden auf einen irrationalen Nenner gebracht. Das ästhetische Problem wird transzendentaler Natur. Tintoretto ist der einzige, von dem man sagen kann, er habe im „Stile" des Barocks Michelangelos Weltanschauung auf eine neue, zeitgemäße Formel gebracht.

Greco ist sein größter Schüler.

Er tut den letzten Schritt und deutet den Stil des Barocks im Tintorettoschen Geiste um. Der radikale Subjektivismus verfährt noch rücksichtsloser gegen die empirische Welt, aber es handelt sich bei Greco nicht einfach um die Verwirklichung des künstlerischen „Ichs"

in seinen feinen, unterschiedlichen Spaltungen, sondern darum, die mystische Einheit seines leidenschaftlichen Gefühlsinhaltes im Kunstwerk sichtbar zu machen (Abb. 49). Deshalb verliert sich das titanische Kraftbewußtsein kosmischer Lebenskraft und wird ins Intime, ja Lyrische geleitet. Ideen der Gotik werden lebendig. Rang Tintoretto mit der Vergeistigung der Gestalt, mit der Überwindung ihrer körperlichen Grenze, so geht Greco auf ihre Entmaterialisierung aus. Er kämpft gegen die rationale Logik innerhalb der anschaulichen Welt und sucht jenseits der kausalen Beziehungen von Figuren und Raum die irrationale immanente, schöpferische Kraft seiner seelischen Einheit. Aber diese Seele ist nicht ein Abstraktum eines angenommenen akademischen Gefühlsinhalts. Es ist Grecos Seele. Von keinem Epigonen der Renaissance ist der Subjektivismus des Barocks so radikal und folgerichtig auf die Spitze getrieben worden wie von Greco. Der letzte allgemeine Weltinhalt ist nicht das Seelische an sich, sondern das Subjekt als seelischer, schaffender Wille, als Eigenschaft der Erscheinung. Dieser Wille ist aber nicht intellektueller Natur, nicht wie im italienischen Barock an die logische, motivische Folge künstlerischer Ereignisse gebunden; denn seelischer Wille des Subjektes heißt ihm ein von allen persönlichen Bewußtseinsinhalten befreiter Wille, der zur besten irrationalen, geistigen Eigenschaft des Subjektes wird und deshalb alles individuelle Leben anschaulich in sich vereinigt. Greco ist gar nicht zu bekämpfen, indem man sich gegen die Unmöglichkeit der Formen unter Hinweis auf die Künstler der Renaissance verwahrt, die die übersinnlichen Ideen doch innerhalb der empirischen Welt zu gestalten wußten, wie etwa Michelangelo. Denn es ist ein neuer Wert, um dessen künstlerische, bewußte Verwirklichung es sich hier handelt. Das Subjekt fühlt sich hier nicht bloß als Schöpfer der Welt, es setzt sein Ich der empirischen Welt nicht als schaffenden Urgrund voraus, sondern gibt ihr sein Ich

als letztes, vereinheitlichendes Ziel. Der Inhalt des Geistes des Subjektes liegt hier gewissermaßen in dem Werte seiner irrationalen Einzigartigkeit. Greco wird daher von jenen völlig mißverstanden, die ihn seiner Andersartigkeit wegen befehden.

Es steigt in Greco die Mystik des Mittelalters in einer neuen modernen Gestalt an die Oberfläche des Lebens und Greco wird zur Brücke, die die Geschichte zwischen der Renaissance und der Gegenwart schlägt. Er ist der Gegenfüßler alles akademischen Eklektizismus. Denn er sucht nicht das „Beste" und „Schönste" das von banausisch hochmütiger Weisheit zu einem behaglichen Genusse geschaffen wird, nicht jenen satten Frieden, in dem eine geistig steril gewordene Welt den Besitzstand ihres Denkens und Fühlens mit dem Mantel der Ehrerbietung gegen das Werk der Väter umgürtet, sondern für ihn ist alles, was die Natur und Kunst ihm bietet, nur Material, um in ihm jene unbegreifliche Aktivität der Seele als unmittelbar sich ausdrückende Kraft zu gestalten. In dieser Unmittelbarkeit liegt ihm der Wert der künstlerischen Schöpfung.

Greco ist das Ende der Renaissance, das in Allem und Jedem ihren Geist ins Gegenteil verkehrt und Elemente zur ausschließlichen Wirkung bringt, die als Unterströmung nur im Rollen der geschichtlichen Begebenheit vernehmbar sind. Es war eine gründliche Absage an die phraseologische Selbstverherrlichung der genußfreudigen Renaissancewelt und die stolze Ordnung ihres Weltengebäudes. Der subjektivistischen Meisterung der Naturkräfte durch die selbstherrliche Eigengesetzlichkeit menschlicher Vernunft entzieht Greco den Boden weiteren Wachstums durch den Hinweis auf die Irrationalität des subjektivistischen Geistes. Dem Persönlichkeitskultus der Renaissance, die in der rationalen Geistigkeit des Menschen die höchste Idee der Schöpfung und ihren Zweck entdeckte, setzt er die mystische Idee des Subjektes entgegen, als den Seinsgrund des Mensch-

lichen überhaupt. Die Logik körperlich räumlicher Mechanik und ihrer äußerlich wirkenden Dynamik verwirft er gegenüber der übersinnlichen Kraft organischer Struktur und ihrem verinnerlichten, substanzformenden, immateriellen Wesen. Der geistige Umfang dieses Wesens wird nicht durch eine historische Wirklichkeit der Handlung bestimmt, sondern diese selbst als verarbeitetes Material in den irrationalen Lebensstrom geleitet.

Greco ist die erste und stärkste Verwahrung des modernen Subjektivismus gegen die Veräußerlichung der Weltanschauung moderner Zivilisation. Es war dasselbe Programm, das sich die Jugend am Beginne des 20. Jahrhunderts stellte.

Die Verwahrung ist übrigens noch von anderer Seite her erfolgt. Die künstlerische Revolution der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm von ihr ein gut Teil ihres Wesens. Manet sah in Velasquez und Goya die Ahnen seines Geistes. Was bei Velasquez (Abb. 47) der Renaissance gegenüber (Abb. 48) programmatisch wirkt, ist die nüchterne Sachlichkeit seiner Rede. Das Emphatische und Rhetorische wird ebenso vermieden, wie die subjektivistische Organisation der Szenerie. Er muß in dem Stil der Renaissance vielfach die Manier des Stilisierens gesehen und für sich vermieden haben.

Begriff der Objektivität ist bei ihm durchaus realistischer Natur. Er sucht das Objektive nicht im Gegenstande, sondern das Objektive des Gegenstandes. Und doch ist er weit von jedem banalen Naturalismus entfernt. Im Gegenteil, die Harmonie in seiner Bildordnung erinnert vielfach an Raffaelische Gestaltungsgrundsätze. Deshalb ist das in Rom gemalte Bild eher ein Bekenntnis für Rom. Aber das System des Bildes ist nur ein unsichtbar oder zum mindesten im Stillen wirkendes regulatives Prinzip, dem als einer nur praktischen Formel der Ordnung der Machtanspruch eines absoluten künstlerischen Gesetzes, wie überhaupt jeder gesonderte, künstlerisch-gei-

stige Inhalt fehlt. Das Künstlerische ordnet sich hier der empirischen Welt durchaus unter. Es klärt, erklärt, aber es vergewaltigt nicht. Die anschaulichen Wahrheiten bleiben gebunden an die empirisch gegenständliche Wirklichkeit, und der Künstler tritt als Individualität ganz zurück hinter der Wirkung des Gegenstandes; und doch ist der Gegenstand keine vereinzelte Sache. Im Gegenteile, er erscheint dem historischen Inhalte nach wie formalkünstlerisch gebunden an das schlichte Ganze. Der Gemeinschaftsgedanke des Menschlichen, der bei Tintoretto einen religiös-kosmischen, bei Greco einen subjektivistisch-mystischen Inhalt hatte, wird hier nüchtern demokratisch gefaßt. Velasquez sucht seinerseits einen Ausgleich zwischen Freiheit und Gesetz, Individualität und Gesamtheit, indem er beide ihres transzendentalen Inhaltes entkleidet. Er geht dem Anarchischen des Zufalls wie der Despotie des Gesetzes aus dem Wege und sucht die künstlerische Einheit in der Immanenz beider, wie die Griechen, nur führt er nicht hinauf in die Höhen einer erträumten Welt, sondern steigt hinunter in die Sphären nüchterner Alltäglichkeit. Und doch malt er nicht die Poesie des Alltags wie Rembrandt oder die Modernen. Denn der Alltag ist für ihn nicht eine sozial unterschiedene Sphäre, nicht Schicksal einer Menschenklasse, sondern im Alltag entdeckte er das reine Walten der Natur, das zwanglose Beisammensein, jene Einheit des Daseins, die nicht erschaffenes Ideal, nicht dramatisiertes Einswerden, sondern natürlicher Zustand ist, dessen Lebensidee nicht über das Ereignis und nicht über den geordneten Komplex der Erscheinungen hinausgreift.

Mit einem mephistophelischen Lächeln von grausamer Härte und zynischem Spotte zieht Goya (Abb. 50) den Vorhang von der Welt fort, indem er zeigte, wie er sie sah: verbohrte Dummheit, Gemeinheit, Habgier, Haß, animalische Genußsucht, kindisch-feige Angst, blinde Aufgeblasenheit, hohle Weisheit und Schamlosigkeit, die sich

mit der Würde der überlieferten Lebensordnung ummantelt: das ist ihm die Frucht der stolzen Zivilisation. Der Mann von faunisch fessellosem Wüten, die Frau von lauernder Lüsternheit, die Menschheit, das ganze Leben eine Bestie von grausam-fürchterlicher und doch stolzer Schönheit, äußerlich geglättet von dem gesellschaftlichen System berechnenden Verstandes und doch voll heimlichem Hunger nach dem Laster. Hatte die Renaissance an der gottgleichen Urgestalt des Menschen und seiner moralischen Vollkommenheit sich berauscht, so legt Goya den Finger in die eitrige Wunde des Lebens, läßt die Hülle der Konventionen fallen und zeigt dahinter die fratzenhafte Mißgestalt moralischer Verkommenheit des Kulturmenschen: die Bestie im Kriege, seinen orgiastischen Blutdurst auf der Bühne des Schaffots, die grotesken Folgerungen der Weisheit dieses einstmals auf Menschenliebe sich gründenden Gemeinschaftssystems. Das Leben wird zur Narretei, zum Veitstanz derer, die sich so weise dünkten.

Die Menschheit ist Goya nicht ein kosmischer, sondern ein demokratischer Begriff. Ihr Wille heißt Instinkt, ihre Weisheit ist Unsinn, und die Macht, die in Wirklichkeit herrscht, ist ein höllisches Gespenst, verborgen und doch riesengroß, das sich „Geist der Zivilisation" nennt. Was einst der Idee der Menschheitsherrschaft dienen sollte, ist zur fürchterlichen Geißel menschlichen Geistes geworden. Mit dem schmeichlerischen Lächeln des Dieners hat sie alle Herrlichkeiten der Welt vor ihm ausgebreitet und ihn durch sie und ihre gleisnerische Pracht überwunden. Und Goya spielt die Rolle dieses Dieners als Künstler. Der Pinsel ist ihm der Zauberstab, der das Gewand zum funkelnden Geschmeide des Körpers, das Fleisch zum Träger infernalischer Wollust werden läßt, die intimsten Reize mit lüsternem Behagen enthüllt und die brutalsten Instinkte im Gewande der Anmut, die lauernde Gier des Raubtiers als Dämon der Schön-

heit im Weibe verherrlicht. Ein Künstlerphilosoph steht in ihm am Ausgang der alten, am Eingang der neuen Welt, in dem zum erstenmal bewußt die verneinenden Seiten moderner Zivilisation künstlerisch objektiviert werden. Aber Goya ist kein Intellektualist, der bloß philosophische Gedanken illustriert. Er verneint mit der ganzen Heftigkeit der Jugend; sein rasendes Temperament, das er mit Michelangelo und Rubens teilt, wird zur Wollust der Hölle in der Bildgestalt. Es lacht die Geisterwelt im bleichen Licht, es brüllt der Tod im triumphierenden Schwarz. Des Lebens Urkraft, die Macht des Geistes ist zum Geisterspuk geworden und das „Menschliche" in jene schreckhaft niedrige Sphäre versetzt, in der die Masse trotz aller „Kultur" des Geistes verharrt: die Welt des primitiven Menschen! An Stelle des arkadischen Friedens sieht Goya die spukhafte, groteske Gewalt, die in den Götzenbildern Gestalt gewann. Er ist der barbarische Gewaltmensch aus dem Volke, der sich der glatten Beredsamkeit des 18. Jahrhunderts mit ironisch-teuflischem Witze zu bedienen weiß und dabei die Frechheit und den Fanatismus des modernen Genies entfaltet. Tizian erscheint bäuerlich-schwerfällig neben dieser funkelnden Sprache, Tintoretto theatralisch-pathetisch neben der Blitzartigkeit und Kühnheit der künstlerischen Phantasie. Wie Franz Hals faßt er des Lebens Unmittelbarkeit in dem Unberechenbaren des Moments. In der momentanen Eingebung dieses ungezügelten Intellekts kennt der Künstler nur sich selbst, und doch adelt diesen Subjektivismus der höhere Zweck des Predigers. Es sind keine bloßen impressionistischen Farbeinfälle, die er kultiviert. Aus dem allgemeinen geistigen Inhalt seiner Weltanschauung gewinnt er seine expressionistische Form. Er malt die Launen, den Anarchismus der Schöpfung, stellt der Gesetzlichkeit der Zivilisation die groteske Unvernunft ihrer Produkte in Handlung und Gestalt gegenüber; das Irrationale liegt da nicht bloß im Gegenstande, sondern auch im

Motiv des Bildes, es ist die Macht des Zufalls, die hier zu einer Art Lebens- und Kunstprinzip geworden ist: die Welt des von Gott verlassenen, auf sich selber gestellten Menschen! In brutaler Riesenhaftigkeit, klotzig fratzenhaft schiebt sich dieses Nichts, wie der allerletzte geheime Triumphator, der Tod, zwischen all diese hassenden Triebe und jubelt mit ihnen, den Ahnungslosen, in höhnischer Lust, tanzend über dem Abgrund des Lebens. Es ist das gellende Geschrei der Freiheit der Revolution, das hier wie ein gewaltiger Brand aus Himmel und Erde dringt, anklagend und berauscht doch vom Taumel der Vernichtung. Goya ist ein Sehender gewesen, der auf die morsch gewordenen „Stützen der Gesellschaft" wies, aber kein Seher, kein Prophet, der die Zukunft selber schon hat ahnend Gestalt gewinnen lassen, wie Nietzsche, an den er in seinen Phantasmagorien manchmal erinnert. Hogarth ist der schwächere Bruder seines Geistes gewesen. Beide zeigen die Kehrseite der Weltanschauung des ausgehenden Rokoko.

Wo die Renaissance im Süden vom Selbstbewußtsein des geistigen Daseins des Menschen gestaltend redet, predigt der Norden von der Selbstgewißheit des geistigen Bewußtseins; wo jene nach den kausalen Beziehungen des körperlich Einzelnen zur Ideologie eines geistigen Ganzen frug, hat diese die wirkliche Bedeutung der formalen Beziehungen untersucht. Jene frägt nach der Gesetzlichkeit des Daseins, diese nach der Bedeutung desselben, nach seinem transzendentalen Inhalt. Hierin liegt der weltgeschichtliche Wert der nordischen Kunst. Ihre Entwicklung ist deshalb eine ganz andere wie die der Renaissance, weil die Denkformen und Erkenntnisziele fundamental verschiedener Natur sind, trotz der Verwandtschaft der Vorstellungsmaterialien und der Einwirkungen des Südens auf den Norden.

Die nordische Kunst sucht nicht das Geistige des Subjektes, sondern das Geistige in seiner unendlichen Totalität im Subjekt. Sie sucht

durch das Tor des Subjektes in das Reich des Geistigen einzutreten. Das Subjekt bleibt hier immer verbunden und gebunden an diese ihm immanente transsubjektive Geistigkeit. Sein Wert, seine Bedeutung liegt in dieser Verbundenheit mit jenem ewigen Lebensgrund. Sein Wille ist zielsetzend, sein Wesen formenbestimmend. Diese Lebenstotalität des Geistigen kann sich deshalb nicht auf eine enge Formel des Begriffes und der Grenze des Menschlichen festlegen, sie umfaßt die Gesamtheit der Natur. Daher die Blüte der Landschaftsmalerei hier, daher der bürgerlich-demokratische Sinn, der selbst das Rokoko von der Renaissancekultur unterscheidet. Man grenzt hier nicht ab zwischen richtig und falsch, nach einzelnen Gegenstandsmotiven, sondern sucht jenen übergreifenden Wahrheitsbegriff, der das Große wie das Kleine, das im empirischen Sinne Wahre wie Falsche in sich schließt und ihm eben erst durch dieses Insichschließen, durch den Zusammenschluß einen ewigen Inhalt gibt. Es schafft sich der Norden eine neue Kosmologie des Geistigen.

In diesem Einigsein werden somit nicht bloße Einzelinhalte logisch miteinander verbunden, sondern jedes Einzelne sichtbarer Ausdruck einer bald rational, bald irrational aufgefaßten, allgemeinen und gleichmachenden Lebensfunktion des Geistigen. Diese vernichtet mithin nicht das Lebensdasein des Einzelnen, sondern sie erzeugt es. Die nordische Kunst hat daher nie die rationale Harmonie des Seins, sondern die ewige Energetik des Werdens geschildert (Abb. 53), diesen großen gesetzlichen Fluß des Lebens, der alle Endlichkeit und Gegenständlichkeit mit der Unendlichkeit verbindet. Es sind dies die Grundmotive des Denkens, die sich in der nordischen Ornamentik des 1. Jahrtausends (Abb. 54) ebenso wie in der Gotik, bei Rembrandt und im Rokoko finden, und die durch Kant und Goethe an die neuere Generation weitergegeben werden. Der Norden kennt den Begriff zeitloser Erhabenheit gar nicht wie der Ägypter, der Grieche oder der Italiener,

es ist ein fortwährendes Geschehen, gewissermaßen ein zeitlicher Ablauf im Nacheinander, der nicht wie im Süden in sich, in seine körperlich-räumliche Grenze zurück, sondern über sich selbst hinausgeleitet wird. Das „Malerische" bei Rembrandt und die Modernen van Gogh, Cézanne, Rodin, Marées und Hodler sind nur verständlich, wenn man sie als Kinder der „Gotik" oder, allgemein gesprochen, nordischer Spiritualistik erfaßt. Deshalb kennt der Norden auch nicht jenen sich ausschließenden Gegensatz von Bildform und Bildinhalt. Die Struktur des Bildes ist die seinem Individualinhalte entsprechende Form. Das Bildschema ist von dem Inhalte nicht abtrennbar. Von Anfang an. Das bindet die mittelalterlichen Miniaturisten (Abb. 55, 56), mit Hodler und selbst mit Hans von Marées. Es suchen Form und Inhalt in ihrer wechselseitigen Beziehung die ursprüngliche relative Einheit der naiven künstlerischen Vorstellung der primitiven Kunst zu wahren. Daher die wiederholt hervorgetretene Sehnsucht nach ihr, als die Renaissance dazwischen getreten war, im 17. wie im 19. Jahrhundert.

Die Bildform ist daher in der ganzen nordischen Kunst zum überwiegenden Teil expressionistischer Natur. Ein spezifisch-künstlerisches Denken wollte sich hier als für sich bestehende rationale Lebensform der Anschauung nicht vom Inhalte loslösen. Als der Impressionismus im Anschluß an den Rationalismus des 18. Jahrhunderts, den Erben der Renaissance, im 19. Jahrhundert daranging, das Rein-Künstlerische gestaltend zu objektivieren, wurde daher die Frage nach dem Inhalt sofort zum Hauptproblem und nur verneinend beantwortet: man endete bei der geistigen Indifferenz des Gegenstandes und überließ alles einer autokratischen, künstlerischen Form. Das Wesen des Denkens erhielt hierdurch nur seine künstlerische Beschränkung. Und doch blieb auch hier jene Welt transsubjektiver Geistigkeit lebendig, die den Einzelnen an das indifferente Wesen

einer unendlichen Welt bindet und an Stelle des subjektiven Willens eine ihn umfassende und erweiternde Lebenstotalität, im farbigen Organismus gesehen, setzt. Deshalb liegt die Wurzel des Impressionismus im Rokoko.

Will man es kurz sagen: der Gegenstand der Darstellung ist für den Norden, imbesonderen bei den Deutschen und Niederländern, problematischer Natur deshalb, weil hier das Einzelne, Persönliche nicht der Quell des Geschehens, das „Ich" an sich, nicht das schöpferische Element, sondern nur teils der Träger, teils der „Durchgangspunkt für Mächte und Strömungen" überindividueller Herkunft ist. Aber dieses „Überindividuelle" erscheint eben in der Formung des Individuellen. Die Formung ist nicht zweckgesetztes, höchstes Ziel, sondern sie offenbart das geistige Wesen einer höheren Ursache, die Majestät des Weltgrundes und die Problematik seines Systems; ihr geistiger Inhalt, die Beziehungen der materialen Substanz des Sinnlichen zur formenden Wirkung des Geistigen als einer kosmischen Kraft, das sind die wesentlichen Denkmotive des Nordens. Die Kausalität des Handelns tritt hier zurück gegenüber den Beziehungen des persönlichen Tuns und erweitert sich zur Mystik eines kosmischen Wirkens, zu einem Logos des Geistigen.

Es muß gleich gesagt werden, daß die Verarbeitung dieser Grundmotive des Denkens natürlich national ganz verschieden ist. Das Geistige ist für den Franzosen ein absolutistisches, selbstherrliches System, eine Macht, an deren triumphalem Wirken er sich berauscht, deren Logik ihm zum repräsentativen Ausdruck der Vollkommenheit des Höchsten wird. Deshalb ist der Franzose auch am leichtesten dem Formalismus der Renaissance zugänglich gewesen, vermochte ihn am leichtesten aufzunehmen und seinen Kern weiterentwickelnd, für sich fruchtbar zu machen. Für ihn ist Stil immer eine Art mit dem Kalligraphischen spielendes Vollkommenheitsideal, in dem das

formale Prinzip so zur Qualität des Gegenstandes wird, daß beide zu einer unerhörten Art der Übereinstimmung gelangen. Poussin ist in diesem Sinne der klassische Meister französischen Geistes (Abb. 52). Ingres und das ganze 19. und 20. Jahrhundert muß unter diesem Gesichtswinkel zunächst betrachtet werden (Abb. 51). Insoferne kann man sagen, daß sich in der französischen Kunst vielleicht am kongenialsten der griechische Geist ins Moderne übertragen erhält in jenem wunderbaren Ausgleich von Freiheit und Gesetz, wo die Gesetzlichkeit der Beziehungen zu einer Art inneren, geistigen Zusammenklingens von subtilsten Schwingungen wird, wo der Gegenstand, der menschliche Körper, die intimsten Reize gegenständlicher materieller Wirklichkeit entfaltet und doch immer etwas vom Eros des platonischen Universums an sich hat, den Adel eines olympischen Daseins, einer ungekünstelten und unbeengten Natur, die einherrauscht so stolz und groß und doch die Stimme der Ewigkeit nur im Echo aus den dunklen Tiefen hereinklingen läßt in den glückseligen Frieden der von allen Kämpfen, Zweifeln und Widersprüchen befreiten Welt. Der Schatten der Melancholie breitet sich, wie bei der griechischen Kunst, über den großen Lebensoptimismus milde aus, und wo die sinnliche Sehnsucht erscheint, wird sie zu einem allgemeinen, unpersönlichen, gegenstandslosen Wirken, einer wortlosen und inhaltlosen Sprache, einem jedes Lebendige durchdringenden Klang, der überall bindet. Dabei ist alles so sachlich, wasserklar, so mühelos, so geschickt perlend im Rhythmus der Ideen. Die Poesie bleibt letzten Endes immer in der künstlerisch-formalen Darbietung verwoben. Weder die Handlung, noch die gegenständliche pikante Charakteristik vermag über sie die Herrschaft zu gewinnen. Die aus der Pose sich ergebende Gestaltsilhouette ist bei Giorgione (Abb. 39) doch ein verlorenes Motiv, im Bilde bei Poussin antwortet ihm ähnlich wie bei Correggio (Abb. 45) auch formal der Bildgesamtraum. Die französische Kunst ist in diesen

und ihr entsprechenden Künstlernaturen doch eine Art Vereinigung von Venedig und Rom geworden, wobei der griechische Geist mit Pate gestanden hat. Eine ungesuchte, expansive Weite ist in allem Wollen die launige Majestät eines Willens jenseits aller Menschlichkeit, die zauberhafte Größe eines sich selbst genügenden, in sich selber kreisenden Prinzipes. Das verbindet Poussin mit Courbet (Abb. 51) und Manet. Nur fehlt diesem stillen Pathos die rednerische Emphase der italienischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Mystik erweitert eben als Erbsteil der „Gotik" die Logik des künstlerischen Denkens überall zum kosmischen Logos, selbst im Nichtssagendsten, ja im — gegenständlich — Banalsten. Das blieb auch im radikalsten Subjektivismus der französischen Kunst erhalten und sicherte ihr ihren Welterfolg, besonders seit dem Rokoko.

Der universelle Geist ist hier zu einem erotischen Mysticismus geworden. Das Konventionelle der Zivilisation bekommt olympische Weihe und Weite und ihre im Grunde genommen frivole Sinnlichkeit erweitert die Zeit zu einer Art Weltseele, deren orgiastische Lebendigkeit doch nie ganz den Nährboden des mittelalterlichen Pantheismus verleugnet und anderseits das heitere Antlitz der Menschlichkeit, das Intime, Idyllische im Anschluß an den Humanismus der Renaissance nach nordischer Art nun vom Kosmos fordert. Aus der freien Entfaltung der Triebe gewinnt man den sprudelnden Quell des Lebens, sein Fließen wird zum ewigen Ereignis. Die Form ist gleichmachende Qualität des Gegenstandes, der Inhalt der „Handlung" nur gegenständliche Verdichtung des Inhaltes der irrationalen „malerischen" Bildform.

In dem Augenblicke, da das nordisch-französische Denken sich der triumphalen Macht der Intelligenz bewußt wurde und die Vernunft zur weltregierenden Göttin machte, kapitulierte es doch vor der alles Lebendige gleichartig und gleichwertig machenden Irratio-

nalität animalischer Triebe. Die reichsten Inhalte des Denkens, die wir mit dem Begriff der Seele verknüpfen, werden hier auf ihre elementarste sinnliche Formel gebracht, und mit dem ironisch-melancholischen Lächeln des tierischen Menschen gießt der Geist die ganze funkelnde Pracht seines selbstschöpferischen Wesens über die niedrigsten Instinkte aus, ladet das Leben zum köstlichen Spiel ein, macht es zum Schauspiel von Liebe und Lust. Das Licht und die Farbe wird neblig und weich, zu einer Magie der Sinne, die alles in den träumerischen Taumel einer verhaltenen Jubilante zwingen, und aus dem blassen Raffinement des Lebenskundigen formt dionysische Freude sich einen neuen Olymp des Kosmos. Als Köstlichstes der Schöpfung frohlocken die animalischen Reize des Weiblichen über alle Intelligenzen. Alles Starke, männlich Feste versinkt in dem Taumel einer feminin-erotischen Ekstase, in der die Menschheit am Vorabend ihrer größten zivilisatorischen Leistung, im Paradies der Natürlichkeit sich träumt, um in dem Genusse des von allen praktischen Lebenszielen befreiten reinen Daseins zu schwelgen. Und doch hat dieses Schlaraffenland eleganten Faulenzertums auch sein tragisches Gesicht. In dieser Sonnenuntergangsglut der Kunst sind zwei Zeiten dahingesunken. Das fröhliche Lachen ist nicht wiedergekehrt, mit dem ein Jahrhundert über die Wunden der Zivilisation hinwegzuschreiten verstand, um mit rosenfingrigen Händen zwei sich gegensätzliche Zeitalter für einen weltgeschichtlichen Augenblick zu vereinen, das nordische Mittelalter und die südliche Renaissance: Die das All durchdringende Gottesvorstellung des Mittelalters verwandelte sie in eine große Kosmologie des Lebens und aus dem Humanismus der Renaissance gewann sie den Inhalt, durch den sie das Menschliche auf seine animalischen Elemente zurückführte und zu einer kosmischen Seligkeit in der Hingabe an die allerfüllenden Liebestriebe erweiterte. Das 20. Jahrhundert hat den Faden nach seiner Weise

wieder aufgenommen, nachdem diese Ideenwelt auf einen andern völkischen Boden verpflanzt worden war. —

Die neue Zeit stellt eine neue Frage: sie fordert Rechenschaft über den Wert des Lebens, frägt nach Pflicht und Gewissen; eine junge Nation nimmt das geistige Erbe mit Energie auf: Deutschland greift als Kulturmacht bestimmend in den Gang der europäischen Geistesentwicklung ein. Kein Volk ist den philosophischen Weltanschauungen der Bibel so sehr auf den Grund gegangen und für keines war diese so sehr die Grundlage, das Regulativ für alles Denken und Handeln. Durch die Bibel hat das deutsche Volk somit orientalischen Geist in der europäischen Kultur erhalten und aus ihm gewann es den nationalen Inhalt und die Formen seines Denkens. Hierin liegt die weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst. Sie kann nur als ein weltgeschichtliches Problem im Zusammenhang mit der gesamten Geistesgeschichte der Menschheit verstanden werden. Die Ahnen der französischen Kunst sind in der Renaissance oder der griechischen Zeit, die der deutschen vielmehr in Ägypten und im Orient zu suchen. —

Der Deutsche begnügte sich nicht, nur nach dem Wesen des Denkens allein zu forschen, er frug auch nach seinem inneren Werte für den Einzelnen; das System des Denkens war ihm nicht formale Gesetzlichkeit schlechthin, sondern die bestimmende Macht, die im Individuum lebt und wirkt. Er übertrug die formale Frage des ästhetischen Gebietes von Anfang auch auf das Ethische und gab damit den künstlerischen Denkformen eine transzendentale Struktur (Abb. 57). Mit der Frage nach dem Wesen der allgemeinen Formgesetzlichkeit verband er die nach den Beziehungen dieser zu einem individuellen Inhalt. Das Gesetz war ihm nicht ein dogmatischer Begriff, keine unveränderliche Sache für sich, sondern eine Kraft, die die Ursache aller Veränderungen ist und eben deshalb sich nur in ihren Wirkungen

offenbart. Insoferne ist Deutschland das klassische Land des „Expressionismus".

Die gesetzliche Einheit ist dem Deutschen nicht das Korrelat seines Denkens, sondern das objektivierte Problem und damit ist das Dasein selbst als gewordener Komplex, verbunden mit dem ewigen Strome des Werdens, problematischer Natur. Daher sein Ungeschick in der gefälligen repräsentativen Darbietung des Stoffes, daher die elementare Willenskraft, der heilige Ernst und die scheue Bescheidenheit seiner Werke (Abb. 57—62). Nirgends kehrt diese Gewissensangst des primitiven Menschen so sehr in den Schöpfungen europäischer Kunst wieder, wie bei den Deutschen, und nirgends ist ein so radikaler Subjektivismus am Werke wie hier, der die Form zur charakterisierenden Qualität des Gegenstandes, zum Ausdruck einer seiner Erscheinungstotalität immanenten Willenskraft macht, die als Wachstumsenergie ihn mit den bangen Schatten des Todes umgibt und doch verbindet im Sein wie im Wandeln mit der Weihe und Weite des Wunders universalen Daseins.

Anderseits ist dem Deutschen eben dadurch jenes selbstverständliche natürliche Wachstum in der Geschichte seines geistigen und kulturellen Lebens versagt geblieben. Der reiche Segen anderer Kulturen und der verführerische Zauber ihrer äußeren Vollendung hat ihn oft, allzuoft aus seiner Bahn geworfen. Auch im 19. Jahrhundert. Es treten Verwirrungen und Verirrungen ein, wie sie beim Franzosen und Italiener, selbst bei dem Engländer nicht zu finden sind. Aber die nationale Energie dieses Volkes ist unverwüstlich, unbesiegbar. Der Deutsche ist trotz aller kulturellen Invasionen immer Herr im eigenen Hause geblieben, und der fremden Saaten Frucht bestaunte immer noch die ganze Welt. So war's im 16. Jahrhundert, so im 18. und so am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Das strenge Antlitz des Forschers und Gelehrten, die furchtbare

Spannung geistiger Energie, die die Kunst der Deutschen zeigt, ist nur in Zeiten unmittelbarer Beeinflussung von seiten der Romanen zum geistigen Hochmut und zur eitlen Pose geworden. Das Artistische liegt dem Deutschen ferne. Desto mehr imponiert er durch die erstaunliche Ökonomie seiner künstlerischen Mittel, durch die suggestive Macht kindlich volkstümlicher Ausdrucksweise, durch die gezügelte Kraft urwüchsiger Energie. Wo andere durch die rhetorische Freiheit und Gewandtheit der künstlerischen Sprache entzücken, erschüttert er durch die Enthüllung der tiefsten Abgründe seines individuellen Wesens, durch die bewußte persönliche Hingabe an eine überpersönliche Wahrheit. Daher ist das Mittelalter hier nie ausgestorben, auch nicht in der Moderne, denn Kunst blieb hier Religion, ebenso wie die Religion Geisteswissenschaft. Kunst war nicht bloßes rationalisiertes „Problem der Form", sondern Problem der Offenbarung des Geistigen durch die künstlerische Form.

Dürer: Titelblatt zur kleinen Passion

Abb. 1. Tanzmaske, vermutlich aus Kalabor

Abb. 2. Bär. (Mykenisch?). Archäologisches Museum, Madrid

Abb. 3. Zwei Rehe. Aus dem persischen Manuscript Manafi-i-Heiwan. 13. Jahrh.

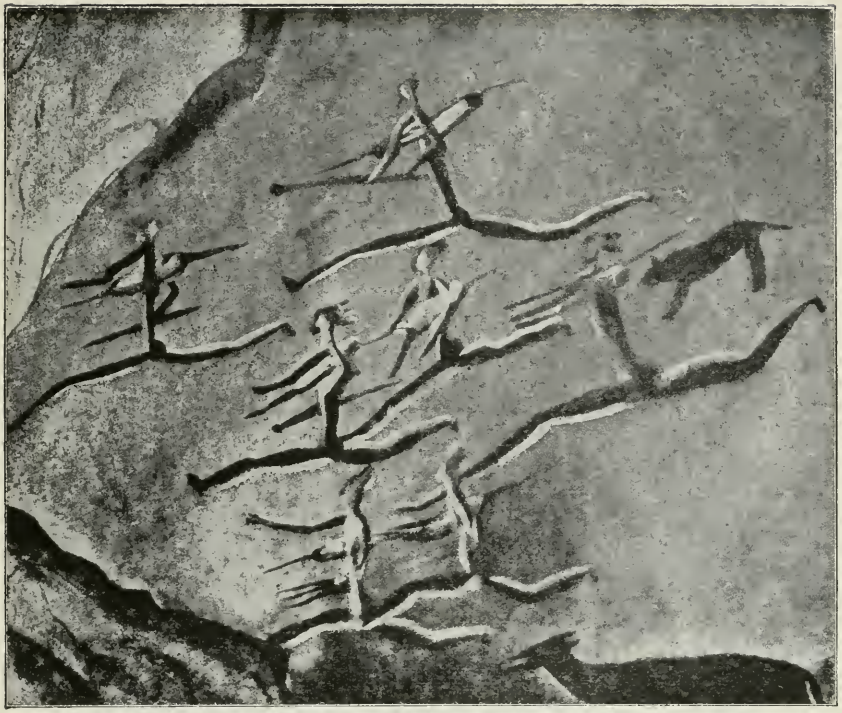


Abb. 4. Jäger. Buschmannmalerei, Südafrika

Abb. 5. Läufer, Vasenbild (frühgriechisch)

Abb. 6. Zwei Buddha in Unterhaltung beisammensitzend. Chinesische Kalkstein-Stele aus d. J. 546 n. Chr. K. Museum f. Völkerkunde, München
Nach L. Scherman, Zur altchinesischen Plastik

Abb. 7. Einer der beiden Götterkönige. (Ni-o), Torhüter buddhistischer Kultbauten. Japan. Holzschnitzerei
K. Museum f. Völkerkunde, München

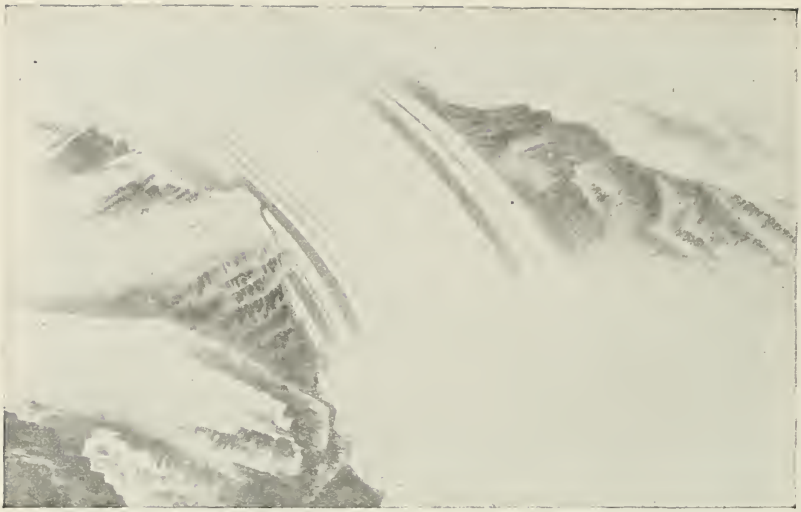


Abb. 8. Omakitsu oder Oi (Wang Wei): Der berühmte Wasserfall
Tempel Chishakuin
Nach Fenollosa, Chines. und japan. Kunst

Abb. 9. Moieki (Mao I), Kauernder Tiger, Detroit, Sammlg. Freer
Nach Fenollosa, Chines. und japan. Kunst

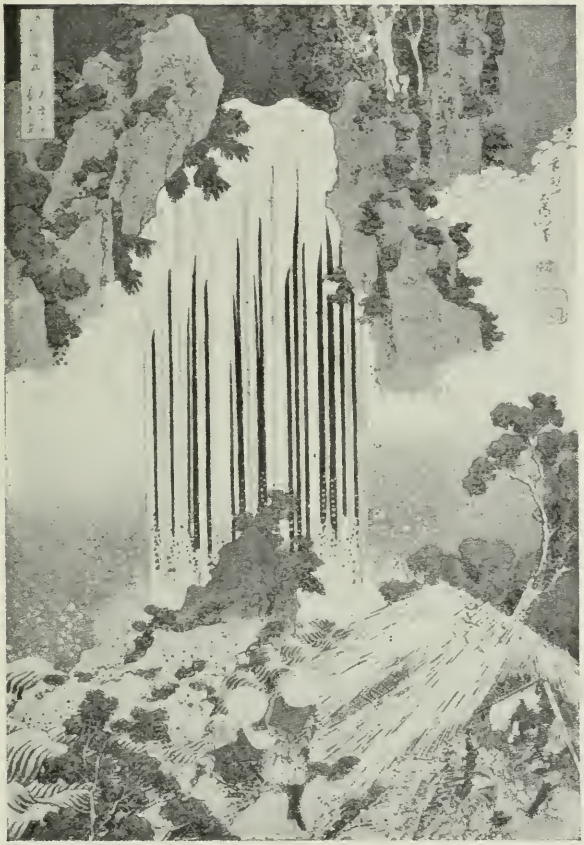


Abb. 10. Hokusai, der Wasserfall Yoro. London, British Museum
Nach Perzynski, Hokusai

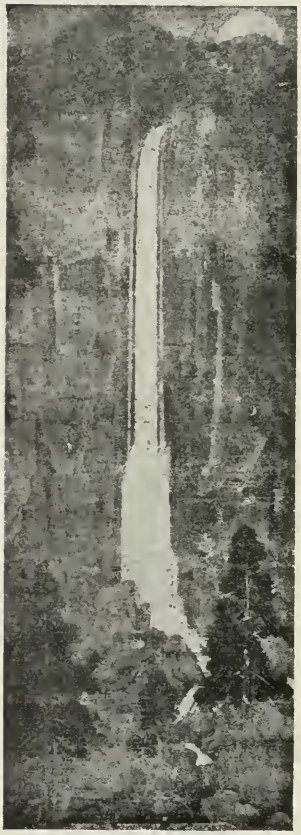


Abb. 11. Kanaoka (früher zugeschrieben): Wasserfall. London, British Museum
Nach Fenollosa, Chines. und japan. Kunst

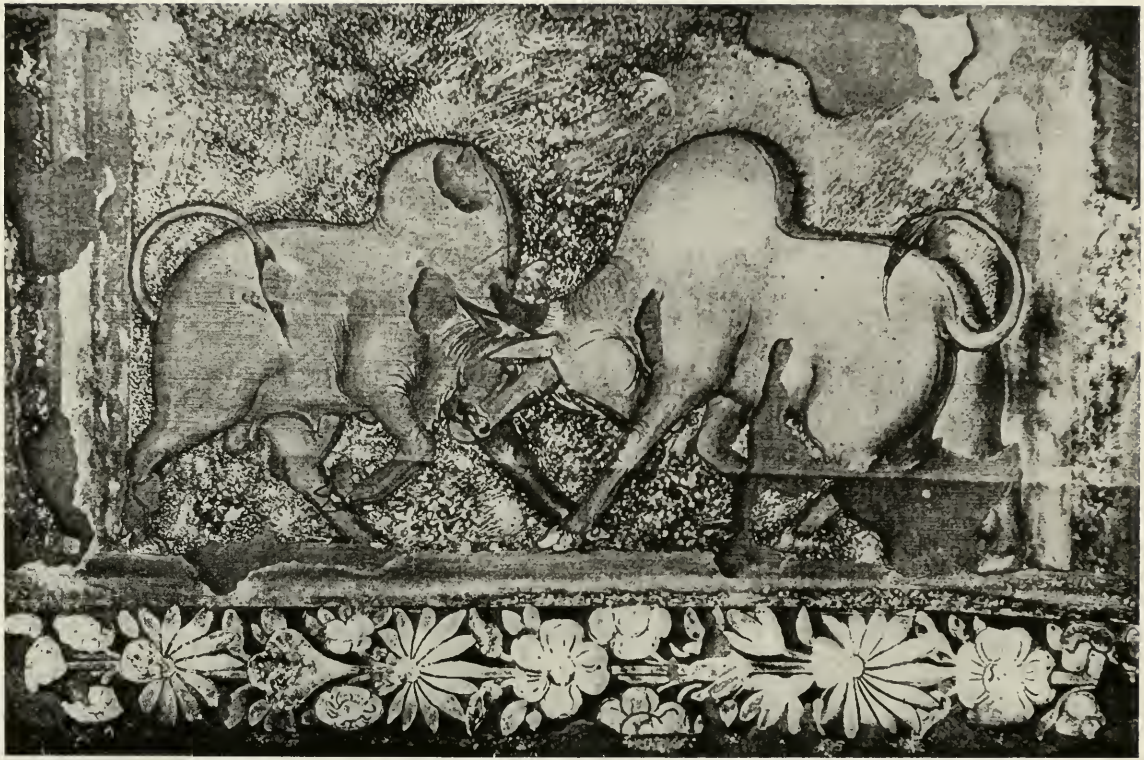


Abb. 12. Kämpfende Stiere. Indisch
Aus Griffiths: The paintings of Ajanta

Kurukulla: Nepal

Sparsa (?) Nepal

Dharmapila. Java

Abb. 13—15. Indische Gottheiten

Abb. 16. Totenklage. Kairo, um 1300 v. Chr.

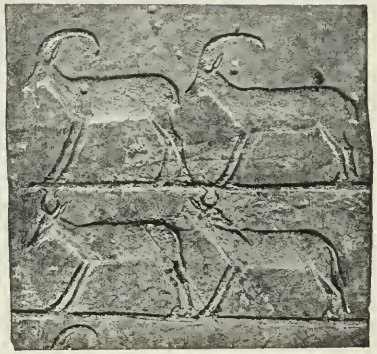


Abb. 17. Eselsherde. Leiden. Um 2700—2600 v. Chr.

Aus Fechheimer: Die Plastik der Aegypter

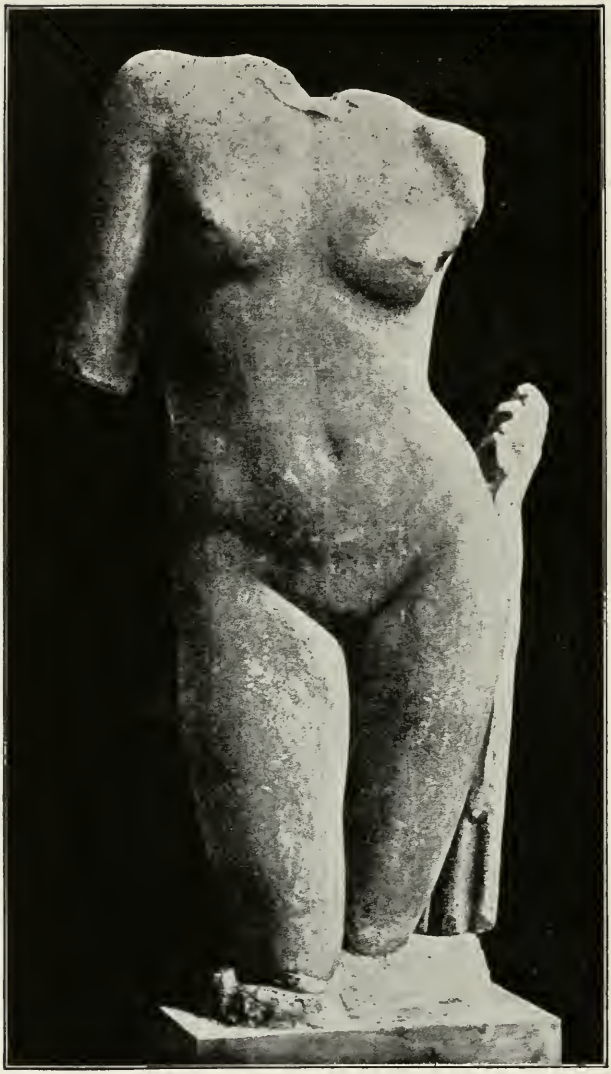


Abb. 18. Aphroditetorso, nach einem griech. Original des 5. Jahrh.
Neapel, Nationalmuseum

Abb. 19. Aphroditetorso, spätgriechisch
London, Brit. Museum

Abb. 20. Apoll von Tenea. München, Glyptothek
Aus Denkmäler griech. und römischer Skulptur. F. Bruckmann, München

Abb. 21. Apoll von Pompeji, griech. Bronce
Neapel, Nationalmuseum

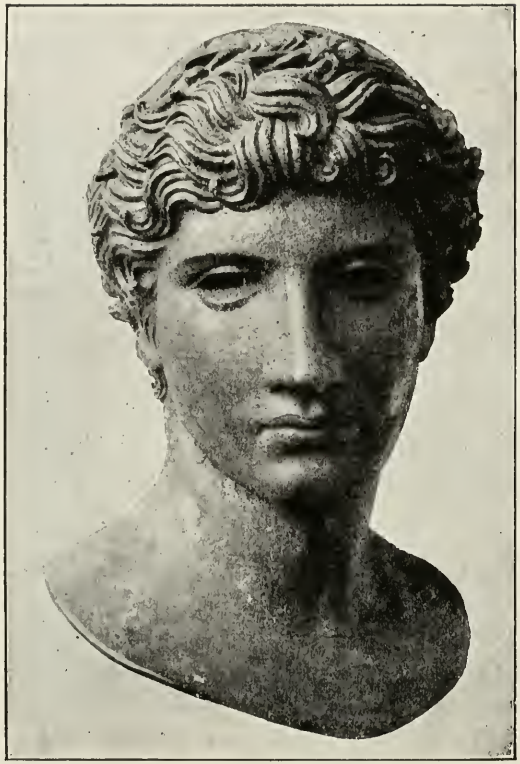


Abb. 22. Broncekopf eines Jünglings aus Benevent
Paris, Louvre. Ende 5. Jahrhundert
Nach Waldmann, Griech. Originale

Abb. 23. Kopf der Statue des Ti
Aus Fechheimer: Die Plastik der Aegypter

Abb. 24. Jugendlicher Gigantenkopf vom Pergamener Fries
Nach Waldmann, Griech. Originale

Abb. 25. Mädchenkopf aus Chios. Anf. 2. Jahrh. v. Chr.
Boston, Museum. Aus Antike Denkmäler

Abb. 26. Gallierkopf. Gizeh bei Kairo. 2. Jahrh. v. Chr.

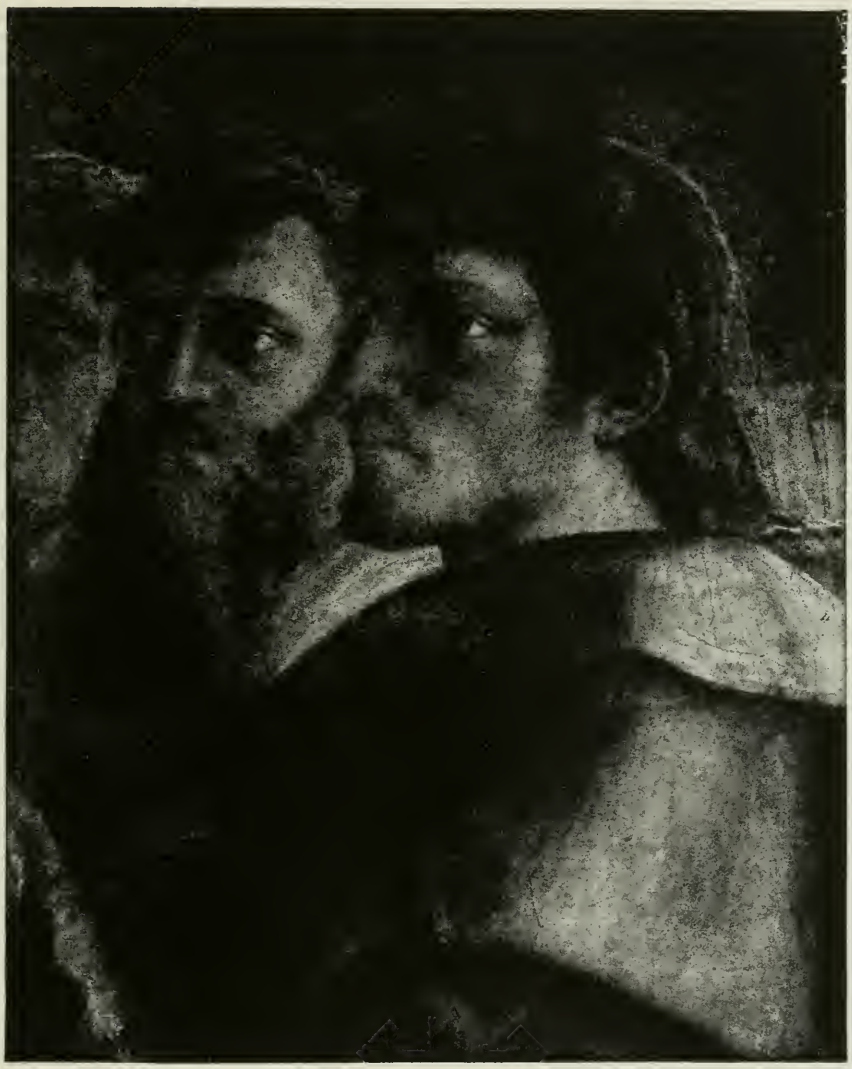


Abb. 27. Masaccio: Selbstbildnis. Ausschnitt aus den Petrusfresken in S. Maria del Carmine, Florenz
Nach Waldmann, Griechische Originale

Abb. 28. Niccolo Pisano: Samson

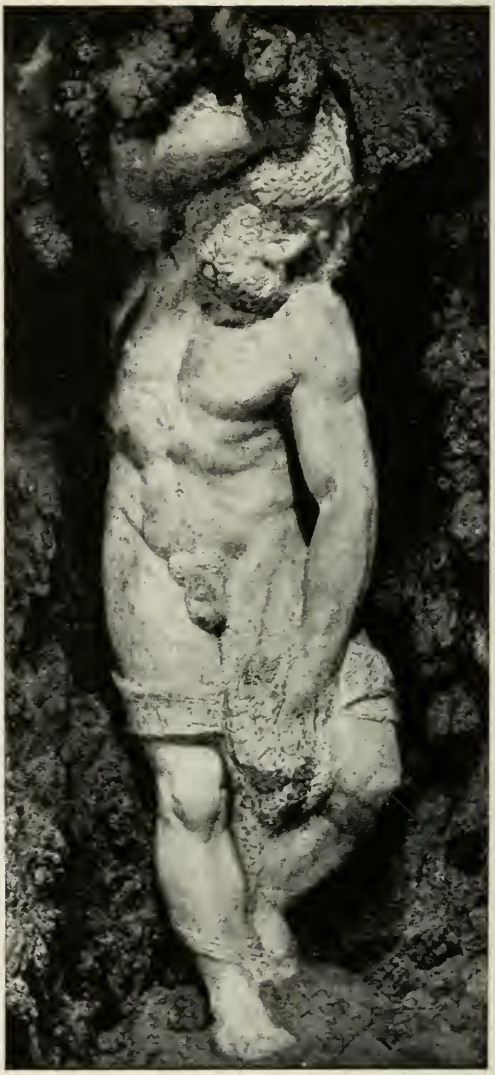


Abb. 29. Michelangelo: Sklave

Abb. 30. Venus von Botticelli
Berlin, Kgl. Galerie

Abb. 31. Venus von Medici. Florenz, Uffizien

Abb. 32. Piero di Cosimo: Simonetta Vespucci

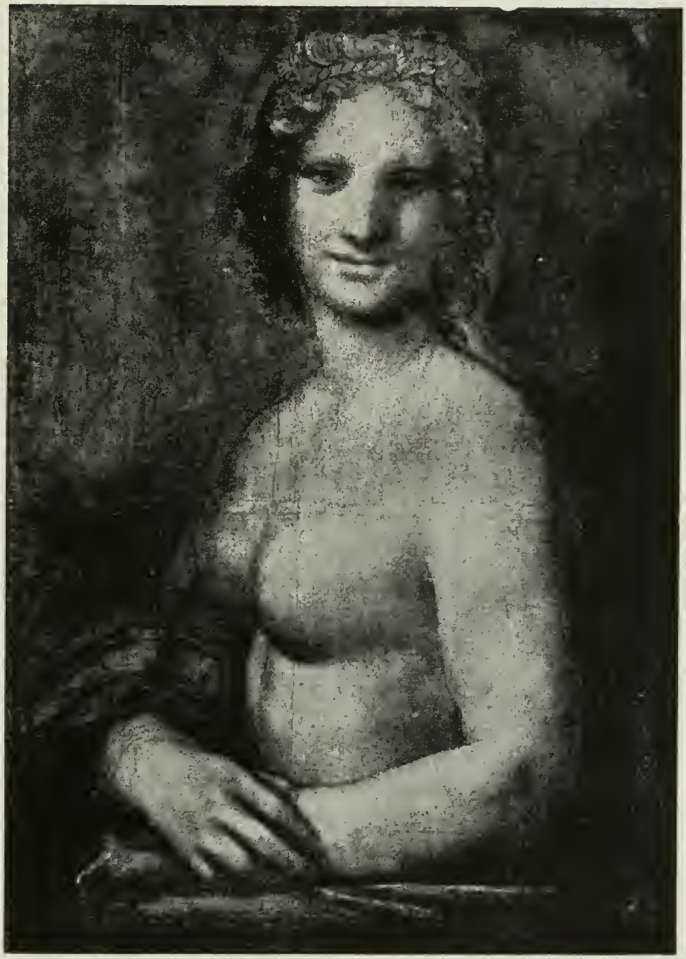


Abb. 33. Leonardo: Halbaktstudie zur Mona Lisa
Handzeichnung

Abb. 34. Piero di Cosimo: Mars und Amor. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Abb. 35. S. Botticelli: Mars und Venus. London, Nat.-Galerie

Aus Paul Schubring, Cassoni

Abb. 36. Piero della Francesca: Fresken. Arezzo, S. Francesco

Abb. 37. Tintoretto: Merkur und die Grazien. Venedig, Dogenpalast
Phot. F. Hanfstaengl, München

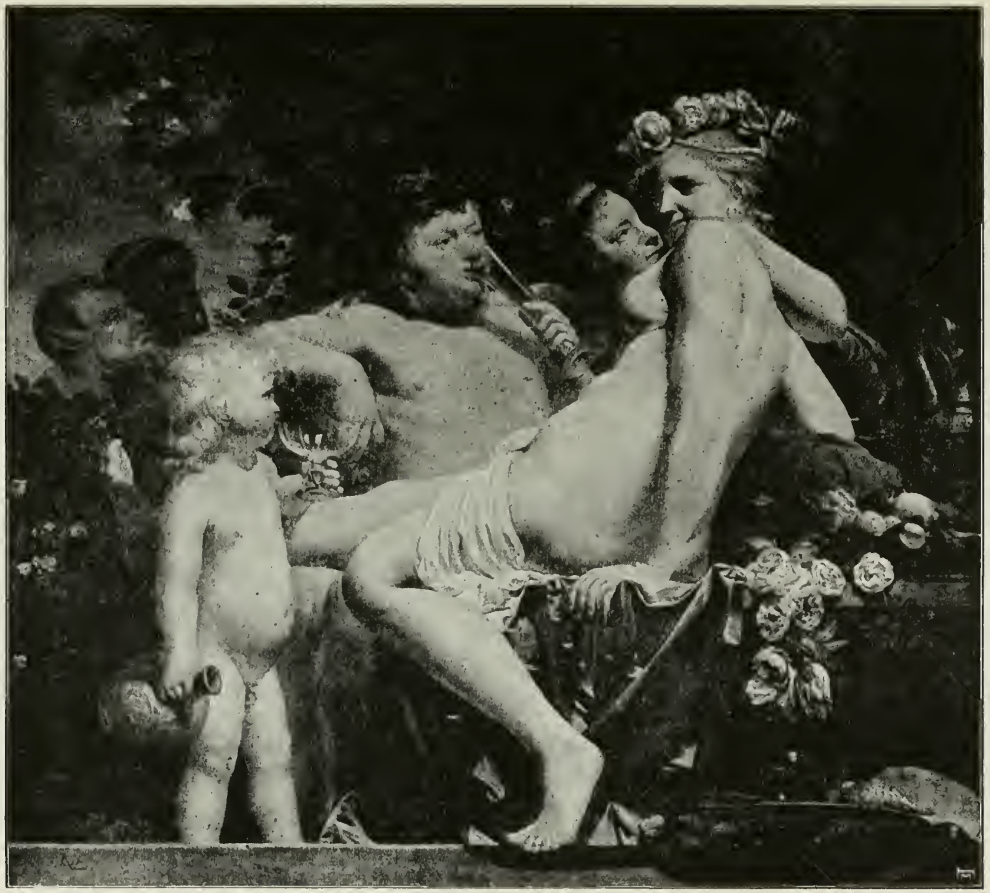


Abb. 38. Caesar von Everdingen: Bacchus mit zwei Nymphen. Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 39. Giorgione: Schlafende Venus. Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 40. Jacopo Palma: Venus und Amor. Cassel, Kgl. Gemäldegalerie

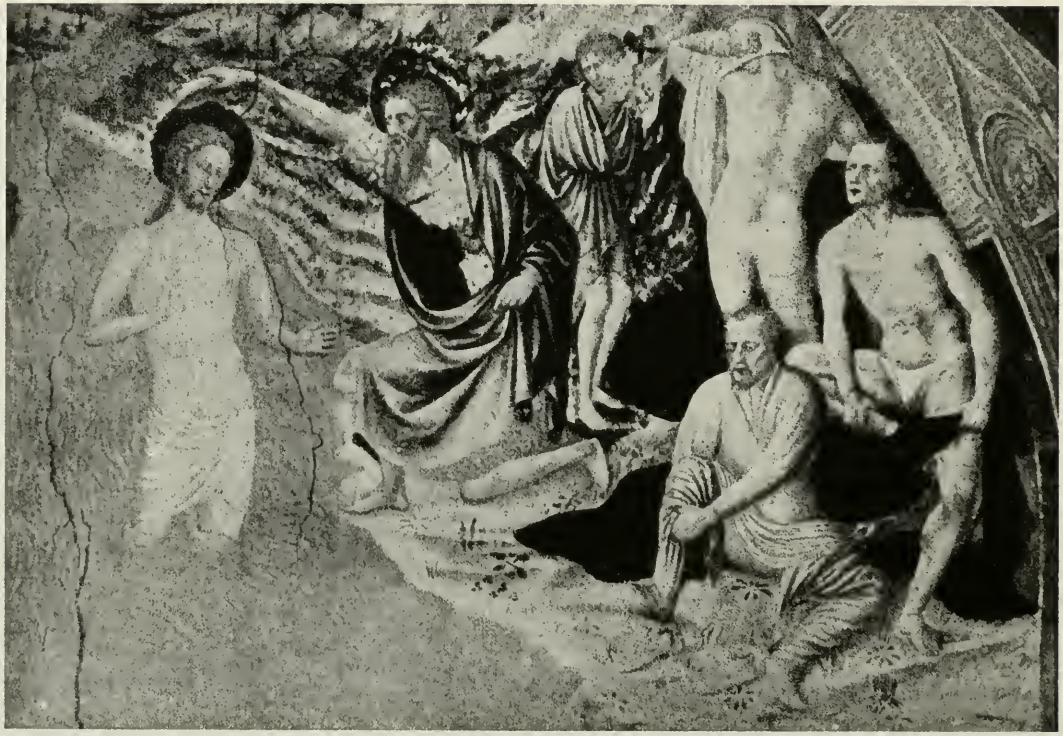


Abb. 41. Masolino: Taufe Christi, Castiglione d'Olona. Baptisterium

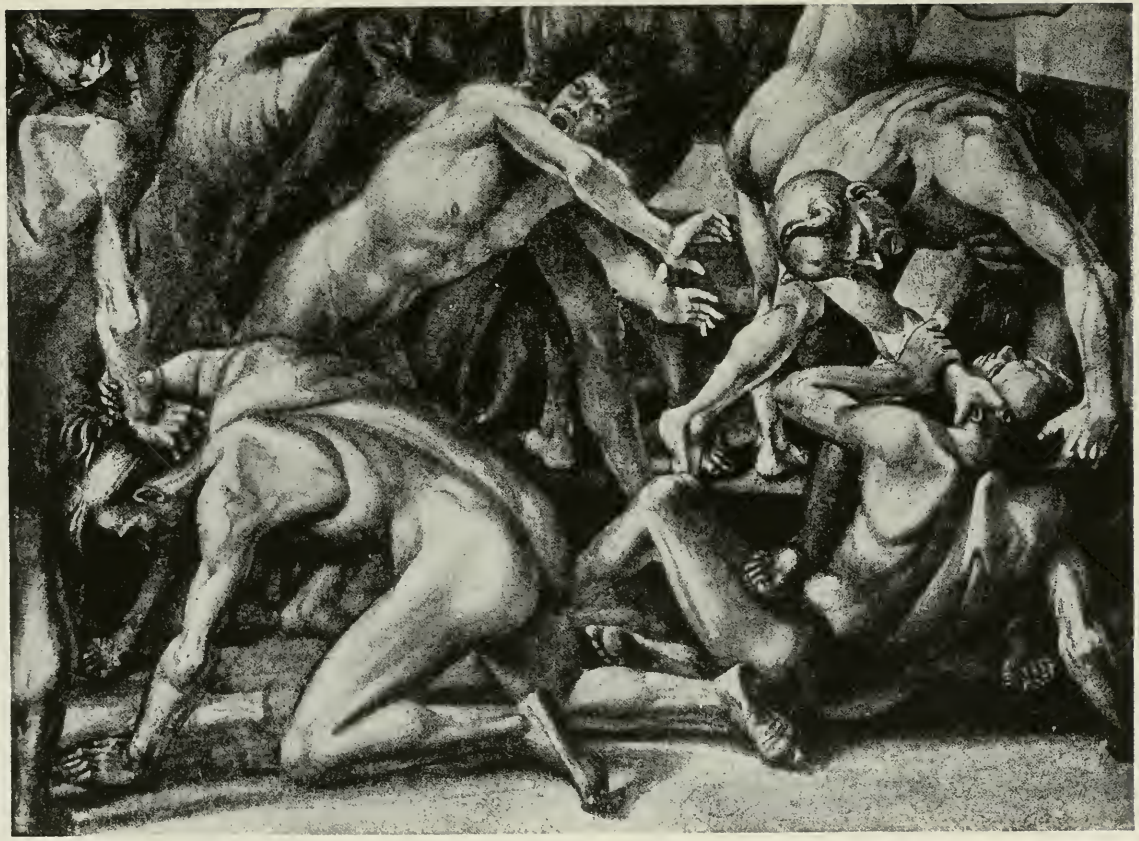


Abb. 42. Signorelli: Sturz der Verdammten. Orvieto, Dom

Abb. 43. Tizian: Prometheus. Madrid, Prado

Abb. 44. Tintoretto: Kampf des heiligen Michael mit dem Satan
Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 45. Correggio: Leda mit dem Schwan. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Abb. 46. Guido Reni: Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes. Neapel. Museum

Abb. 47. Velasques: Die Schmiede des Vulkan. Madrid, Prado

Abb. 48. Tintoretto: Die Schmiede des Vulkan. Venedig, Dogenpalast

Abb. 49. El Greco: Laokoon. München, Pinakothek

Abb. 50. Goya: Die nackte Maja. Madrid, Academia San Fernando

Abb. 51. Courbet: Venus und Psyche. Paris

Abb. 52. Poussin: Ruhende Venus. Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 53. Adam und Eva von der Domtüre in Hildesheim

Abb. 54. Detail des Silberbechers von Gundestrup

Abb. 55. Reichenauer Handschrift. Bamberg, Bibliothek, Anf. 11. Jahrh.

Abb. 56. Otto-Evangeliar. München, Staatsbibliothek. Anf. 11. Jahrh.

Abb. 57. Adam und Eva am Dom zu Bamberg
Aus Dehio, Kunstgeschichte in Bildern

Abb. 58. Baldung Grien: Zwei Hexen
Frankfurt. Städelsches Institut

Abb. 59. Grünewald: Isenheimer Altar. Colmar

Abb. 60. Wolf Huber: Kreidezeichnung
Wien, Sammlung Harrach

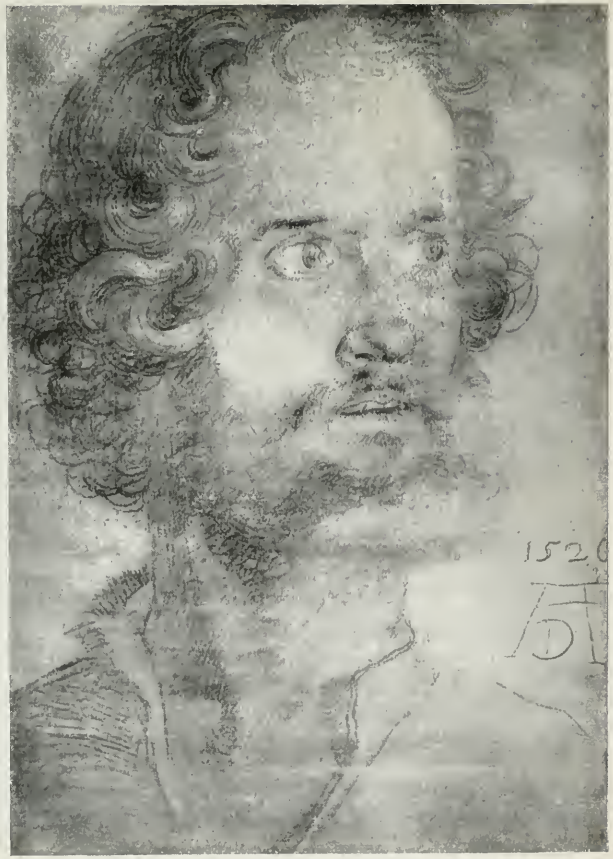


Abb. 61. Dürer: Handzeichnung. Wien, Albertina

Abb. 62. Benessius: Christi Abschied von seiner Mutter
Passionale Kunigund. Prag, Univ.-Bibliothek

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1. Tanzmaske, vermutlich aus Kalabor
„ 2. Bär (mykenisch?)
„ 3. Zwei Rehe. Illustration aus dem persischen Manuskript Manafi-i-Heiwan. 13. Jhh.
„ 4. Jäger. Buschmannmalerei, Südafrika
„ 5. Läufer, Vasenbild (frühgriechisch)
„ 6. Zwei Buddha in Unterhaltung beisammensitzend. Chinesische Kalkstein-Stele aus d. J. 546 n. Chr. K. Museum f. Völkerkunde, München
„ 7. Einer der beiden Götterkönige. (Ni-ō), Torhüter buddhistischer Kultbauten. Japan. Holzschnitzerei, K. Museum f. Völkerkunde, München
„ 8. Omakitsu oder Oi (Wang Wei): Der berühmte Wasserfall, Tempel Chishakuin
„ 9. Moieki (Mao I), Kauernder Tiger, Detroit, Sammlg. Freer
„ 10. Hokusai, der Wasserfall Yoro. London, British Museum
„ 11. Kanaoka (früher zugeschrieben): Wasserfall. London, British Museum
„ 12. Kämpfende Stiere. Indisch
„ 13. Kurukulla: Nepal } Indische Gottheiten
„ 14. Sparsa (?). Nepal } Indische Gottheiten
„ 15. Dharmapila. Java } Indische Gottheiten
„ 16. Totenklage. Kairo, um 1300 v. Chr.
„ 17. Eselsherde. Leiden. Um 2700—2600 v. Chr.
„ 18. Aphroditetorso, nach einem griechischen Original des 5. Jhh. Neapel, Nationalmuseum
„ 19. Aphroditetorso, spätgriechisch. London, British Museum

Abb. 20. Apoll von Tenea. München, Glyptothek
„ 21. Apoll von Pompeji, griechische Bronze. Neapel, Nationalmuseum
„ 22. Bronzekopf eines Jünglings aus Benevent. Paris, Louvre. Ende 5. Jhh.
„ 23. Kopf der Statue des Ti
„ 24. Jugendlicher Gigantenkopf vom Pergamener Fries
„ 25. Mädchenkopf aus Chios. Anfang 2. Jhh. v. Chr. Boston, Museum. Aus Antike Denkmäler.
„ 26. Gallierkopf. Gizeh bei Kairo. 2. Jhh. v. Chr.
„ 27. Masaccio: Selbstbildnis. Ausschnitt aus den Petrusfresken in S. Maria del Carmine, Florenz
„ 28. Niccolo Pisano: Samson
„ 29. Michelangelo: Sklave
„ 30. Venus von Botticelli. Berlin, Kgl. Galerie
„ 31. Venus von Medici. Florenz, Uffizien
„ 32. Piero di Cosimo: Simonetta Vespucci
„ 33. Leonardo: Halbaktstudie zu Mona Lisa. Handzeichnung
„ 34. Piero di Cosimo: Mars und Amor. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
„ 35. S. Botticelli: Mars und Venus. London, National-Galerie
„ 36. Piero della Francesca: Fresken. Arezzo, S. Francisco
„ 37. Tintoretto: Merkur und die Grazien. Venedig, Dogenpalast
„ 38. Caesar von Everdingen: Bacchus mit zwei Nymphen. Dresden, Gemäldegalerie
„ 39. Giorgione: Schlafende Venus. Dresden, Gemäldegalerie
„ 40. Jacopo Palma: Venus und Amor. Cassel, K. Gemäldegalerie
„ 41. Masolino: Taufe Christi. Castiglione d'Olona. Baptisterium
„ 42. Signorelli: Sturz der Verdammten. Orvieto, Dom
„ 43. Tizian: Prometheus. Madrid, Prado

Abb. 44. Tintoretto: Kampf des heiligen Michael mit dem Satan. Dresden, Gemäldegalerie
„ 45. Correggio: Leda mit dem Schwan. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
„ 46. Guido Reni: Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes. Neapel, Museum
„ 47. Velasquez: Die Schmiede des Vulkan. Madrid, Prado
„ 48. Tintoretto: Die Schmiede des Vulkan. Venedig, Dogenpalast
„ 49. El Greco: Laokoon. München, Pinakothek
„ 50. Goya: Die nackte Maja. Madrid, Academia San Fernando
„ 51. Courbet: Venus und Psyche. Paris
„ 52. Poussin: Ruhende Venus. Dresden, Gemäldegalerie
„ 53. Adam und Eva von der Domtüre in Hildesheim
„ 54. Detail des Silberbechers von Gundestrup
„ 55. Reichenauer Handschrift. Bamberg, Bibliothek. Anfang 11. Jhh.
„ 56. Otto. Evangeliar. München, Staatsbibliothek. Anfang 11. Jhh.
„ 57. Adam und Eva am Dom zu Bamberg
„ 58. Baldung Grien: Zwei Hexen. Frankfurt, Städelsches Institut
„ 59. Grünewald: Isenheimer Altar. Colmar
„ 60. Wolf Huber: Kreidezeichnung. Wien, Sammlung Harrach
„ 61. Dürer: Handzeichnung. Wien, Albertina
„ 62. Benessius: Christi Abschied von seiner Mutter. Passionale Kunigund. Prag, Universitäts-Bibliothek

Druck des Textes von F. Bruckmann A.G., München,
der Bildertafeln von Heinrich Schiele, Regensburg

Von Fritz Burger ist in zweiter umgearbeiteter Auflage erschienen

Cézanne und Hodler

Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart von Fritz Burger

Zwei Bände mit 195 Abbildungen

Zusammen in Karton geheftet 20 M., gebunden 28 M.

Groß sind die Umwälzungen in der heutigen Kunst, und der Weg zu ihrem Verständnis muß vielfach erst gesucht, erarbeitet werden. Diesen Weg zu zeigen, die Wandlung in der heutigen Kunstentwicklung zu erklären, versucht Burger an Hand zahlreicher Vergleiche dieser modernen und modernsten Werke mit Bildern längst anerkannter Meister alter und neuer Zeit. Er entrollt in scharf umrissenen Linien das Problem eines Cézanne, Hodler, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Kandinsky usw. oder Böcklin, Liebermann, Klinger usw. und behandelt auch die Richtungen wie „Blauer Reiter", „Kubismus", „Futurismus". Dabei soll der Leser möglichst nicht nur fertige Urteile kennen lernen, sondern diese durch seine Mitarbeit den angestellten Vergleichen selbst gewinnen.

Rheinische Hochschulzeitung:

„Seit Lessings Laokoon ist vielleicht nicht wieder ein so tiefgründiges Werk über die Probleme der Malerei geschrieben worden."

Paul Westheim im Berliner Tageblatt:

„Burger bemüht sich, mit dem ganzen Apparat des Kunstwissenschaftlers, dem Gesetz der Gestaltung nahezukommen. Er rückt manchmal etwas stofflich aber niemals falsch Kunstwerke aus entlegenen Sphären zusammen, vergleicht einen Hodler mit einem Klinger, Böcklin, Renoir, Runge, einen Cézanne mit Rembrandt, Delacroix, Greco, Tizian, Rujsdael, Marées, Trübner, stellt einen Genin neben Millet, einen Gauguin neben Corot, Böcklin neben Courbet, Monet neben Matisse, immer mit der Absicht, dadurch etwas vom Wesen der Gestaltung und des Gestalters anschaulich zu machen."

Delphin-Verlag München

Im gleichen Verlag ist erschienen:

August L. Mayer

Expressionistische Miniaturen
des deutschen Mittelalters

Mit 32 Lichtdrucktafeln. Geheftet 18 M., gebunden 22 M.

Diese Veröffentlichung wendet sich in erster Linie an den Künstler und den Kunstfreund, an alle die, welche nicht nur schaffend, kämpfend und genießend Anhänger einer neuen Kunst sind, sondern in mittelalterlichen Kunstströmungen die Ahnung ihres heutigen Wollens, den Beweis der Berechtigung ihrer Kunst erblicken. Nur deutsche Miniaturen sind in dem Band vereinigt, nicht zuletzt aus dem Grund, weil der ornamentale Zug und das Streben nach Durchgeistigung durch die Jahrtausende hindurch die Hauptmerkmale der deutschen Kunst gewesen sind. Die Einleitung sucht das Wesen des mittelalterlichen Expressionismus und seinen Unterschied zu der modernsten Kunstübung kurz zu beleuchten.

Eben ist in 2. Auflage erschienen:

Max Picard

Expressionistische Bauernmalerei

Mit 24 Lichtdrucktafeln in großem Quartformat

Kartoniert 16 M., in Halbpergament 20 M.

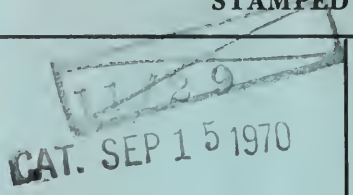
Das Buch gibt eine Analyse des expressionistischen Menschen. Es entdeckt im modernen expressionistischen Menschen den Defekt, der verhindert, daß das Absolute in der Kunst, nach dem der moderne Expressionismus strebt, erreicht wird. Die Unbefriedigtheit, die wir selbst vor den besten modern expressionistischen Bildern empfinden, wird erklärt. Die direkte Abhängigkeit vom Impressionismus, den der Expressionismus zu bekämpfen vorgibt, wird nachgewiesen. Und an dem Beispiel der Bauernmalerei wird die seelische Voraussetzung, die das Absolute in der Kunst erst ermöglicht, dargestellt.

„Dieses Buch ist durch die Nachbildung einer Reihe bäurischer religiöser Hinterglasmalereien nicht nur eins der schönsten deutschen Geschenkbücher, die im Laufe des letzten Jahres erschienen sind, sondern es erhebt sich durch die vorangestellten programmatischen Ausführungen Max Picards zu dem epochemachenden Werk über die gegenwärtige Kunst.“ Hans Franck, Rheinisch-Westfälische Zeitung

Delphin-Verlag München

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.



50m-10,'65(F7824s8)9482

3 1205 00336 4757

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 637 538 0